وزارة الثقافة والارشاد القومي

مديرية التأليف والترجمة

الفن والأدب

المؤلف : لويس هورتيك

المعرب : الدكتور بدر الدين قاسم الرفاعي

المراجع: الدكتور عمر شخاشيرو

سلسلة الفكر العالمي

وزارة الثقافة والإرشاد القومي

مديرية التأليف والترجمة

المؤلف

لويس هورتيك

عضو مجمع الفنون الجميلة

الفن والأدب

المعرب : الدكتور بدر الدين قاسم الرفاعي

المراجع : الدكتور عمر شخاشيرو

الفصل الأول

الألفاظ والصّور

الألفاظ ودلالتها على الأحساسات المختلفة — الألفاظ في نطاق الصور المرئية . تعبيرها عن الأشكال والألوان — الألفاظ والأصوات— الكلمات والطعوم والروائح — الألفاظ والصور : اوجه الشبه بينها واوجه الخلاف — الفكرة والصيغة المعبرة عنها — الطابع الأصطلاحي للغة . مزاياه وعيوبه .

ترجع العلاقة التي تربط الأدب بالفن ، كما يرجع الأثر المتبادل بين هذين النوعين من الفعالية المبدعة . الى عوامل الجذب او التنافر بين الألفاظ والصور . فالكلمات اشارات اصطلاحية تواضع عليها الناس للدلالة على الأشياء المجسمة أو على المفاهيم الفكرية.فهي تتصل بحياتنا الواعية اتصالاً يجعلها تندمج فيها تمريباً فلانكاد نعقل صورة من الصور أو فكرة من الأفكار من غير ان نسميها باسمها . كالا يمكننا ان ندرك هذا المظهر من حياتنا الذهنية — ونعني به التفكير المجرد والمحاكمات العقلية — إلا بالكلام الذي يفصح عنه ، وتشتمل كل خاطرة من خواطرنا على تعريف واضح بعض الوضوح يحللها ويحددها في صيغة لفظية ، ومهما كان التأمل باطناً فانه لايعدو ان يكون ضرباً من التخاطب النفسي يجهر به المرء احياناً .

وفي الغالب لا تنضج الفكرة ولا تتفتح تفتحاً كاملاً مالم تختبر بمحك الكتابة وفي نطاق المفاهيم المجردة. لا تتجاوز الكلمات ابداً امكاناتها ، ويتم التفاهم بين المتخاطبين بواسطة تلك الأشارات الأصطلاحية التي وضعت للدلالة على الخواطر ، شريطة ان يتفقا على مضمون الألفاظ المتبادلة بينها .

وثمة جانب آخر من جوانب حياتنا الواعية . تحتاج فيه الى الكلمات حاجة ماسة ايضاً ، رغم بعدها كل البعد عن اداء نفس الدقة في التعبير ، فاذا هي اشارت الى مختلف الاحساسات التي تردنا من العالم الخارجي ، كانت لها قوة معبرة حقيقية وبخاصة حين تجمع بين متحدثين اختبرا معاً الشيء المشار اليه . وإلا كان لزاماً على اللغة ان توحي بالاحساس الى الشخص الذي يجهله ، ولا يكون مثل هذا الايحاء على مبلغ واحد من الصواب والسداد حسب الألفاظ المستعملة ، وتبعاً لطبيعة الصور ، والكامنة في نطاق المفاهيم . الذى يضم الأفكار المجردة فقط اي التعاريف اللفظية . اشبه شيء بالاشارة التي ترمز الى الثروة الفكرية كما ترمز الأرقام والعملة الدارجة الى الثراء المادي ، لكنها إذا عمدت الى الأفصاح عن صورة ما وبعثها في ذهن القارىء ، حينما يكون الشيء المذكور غائباً عن عينه او منسياً ، كان لا بد لها من ان تصور ذلك الشيء تصويراً مجسماً والا تكتفي بإيراد اشارة لغوية وهمية تحل محله . ومن واجب الكلام حينئذ ان يبسط امامنا المناظر او يستحضر لنا الاشخاص الغائبين . او يسمعنا لحناً جميلا .او يجعلنا نستنشق عبيراً أو نتذوق طعماً من الطعوم . اي يترتب على اللغة ، بتعبير آخر ، ان تثير في نفوسنا مختلف الانطباعات الغامضه التي تنجلي عندما تجتاز ساحة شعورنا . وتلك هي احدى خصائص الآداب « الراقية » التي تزدهر في اعقاب اجيال من الأدب البدائي . وبينما كان هؤلاء البدائيون يستخدمون اللغة في سبيل الأشارة الى

المشاعر والدلالة على الأشياء فحسب . تطلع أدباء اللغات المتطورة الى بعث هـذه العواطف في قلب القارىء ، ونشر الأشياء امام ناظريه . وبدلاً من ان يقتصروا على الدور الذي اختص به الكلام ، عملوا على اغناء الفن الأدبي بتأثيرات الفنون الأخرى . فضموا اليه اشكال النحت، والوان التصوير وانسجام اللحن الموسيقي، فضلاً عن غيرهـا من الأحاسيس كالطعوم والعطور التي لم تقو على انشاء فنون قائمة بذاتها . وافاد بعض الشعراء من قدرة الكلمات على الايحاء . اي من ذاك الشيء الغامض المبهم الذي يماثل ضوءاً صغيراً واهناً ينير احياناً جوانب مباغتة في ظلام اللاشعور الخفي ، ويمهد لنا السبيل الى الأحلام إن لم يكشف لنا عن حقائق راهنة؛ فاسس بعضهم المدرسة الرمزية على هذا الاشعاع الروحي لموسيقى اللفظ . وما كان لهذه الغزوات التي قام بهـا الأدب خارج حدوده ، ان تظفر وتتحقق لو لم تثمر الميادين الفنية المجاورة له ولو لم يتم نضجها بوسائلها الخاصة .

وربما كان العالم المرئي اطوع من غيره للتعبير اللفظي لأنه يمتزج بحياتنـا العملية اقوى امتزاج ويتصل بنشاطنا الفكري اوثق اتصال. بل ان خبرتنا البصرية قد بلغت من العمق والشمول مايجعل الألفاظ المجسمة قادرة وحـدها على الافصاح عن مظاهر الاشياء من غير أن يتجشم الكاتب عناء في الوصف . وكان من اهتمام العين بشؤون الحياة ، واحتفاظ الذاكرة بالاشكال البصرية التي تزيدها خبرتنـا اليومية حدة وحيدية. ان اصبحت احاديثنا الشائعة كافية لتوضيـح هذه الاشكال. فلم يعد للأدب ، حتى يصير فناً تصويرياً ، الا أن يركز جهده على انتقـاء المصدر والالفاظ . ولم يكن الوصف التحليلي الوسيلة المثلى لاظهار القاريء على مايراد بيانه ، وعيبه انه يوجه الانتباه الى تفاصيل متتابعة. بينما تتسم نظرتنا الى الاشياء بطابـع تركيبي يجعلها تنقل الى ذاكرتنا صفة واحدة مميزة تكفينا لنتذكر المجموع.

وما من شك في ان الوصف بطريقة التعداد يصرفنا عن ادراك الشيء الذي يعرضه علينا ، فالشاعر موسيه يلقي ، على نحو عابر ، صورة نابليون وهـو على فراش الموت بقوله :

« . . . قبل أن يأتيه رسول الليل السرمد
ويصرعه بضربة جناح فوق كتفيه الأخضر
ويطوي ذراعيه على قلبه الجلمود »

في هذه الابيات الفرنسية ايقاع صارم ، وتقطيع اشبه بطرق المطرقة . ولقد ضم آخر بيت منها صورة الذراعين المطويين، فرسم الميت رسماً خاطفاً . فكان من العبث وصف جميع اجزاء الجسم الممدد ، وتصوير الوجه المخضب بلون الشمع والعينين المغمضتين، وكله تعداد لا يجدي لأن قليلا من الالفاظ لخّص الصورة كاملة في بيت يماثل ومض البصر . وهل كان لزاماً على الشاعر اللاتيني الذي تحدث عن فينوس بقوله : « كانت تخصب الكون وهي تعصر شعرها المبتل » ان يصف لنا هيأة جسمها وقامتها المنتصبة بعد خروجها من اليم وقد مالت قليلا ذات اليمين وارتفع ذراعاها لتمسكا بالشعر المسترسل؟ جميع هذه المعاني تضمنتها عبارة موجزة تنقش الصورة نقشاً في خاتمة مقطع شعري . مع ابراز الكلمة التصويرية بوضعها في القافية . ويعلم الكتاب البصريون حقاً انه ينبغي الوصف ان يكون سريعاً كالنظرة نفسها حتى يعوض بصرامة الايقاع وقوة القافية عن هـذا الفقر الذي تعانيه الالفاظ في ايحاء الاشكال والصور .

وفي العالم المرئي ، لابد لنا من ان نميز الاشكال عن الالوان ، اذ تصف اللغة الاشكال وصفاً ادق واوضح من وصفها الالوان ، وكان ديكارت Descartes ، حينما حلل خصائص المادة ، قد فرق صفاتها الاولى وصفاتها الثانية . فالخاصة

الاولى للاجسام هي الامتداد أي الحجم ونحن لا نستطيع أن نتخيل جسماً لا يشغل فراغاً ، بينما يمكننا على العكس من ذلك ، ان نتصوره خالياً من ميزات أخرى صوتية او لونية . ولما كان تصور الواقع ، أياً كان ، لا ينفصل عن مفهوم الفراغ . لم تقنع فلسفة كانت Kant باعتبار الفراغ خاصة من خواص الاجسام ، بل رأت فيه شكلاً من اشكال ادراكنا نمليه على الاشياء التي نطلع عليها . واستطاع هذا الفراغ الذي يلازم تفكيرنا ان يكون موضوع علم سابق للتجربة . هـو علم الهندسة ، ويمكننا ان نتصور قيامه من غير أن يستند الى الواقع ، فهو يحمل صفة الضرورة التي تشير ضمناً الى ارتباطه الوثيق بالمبادىء الاولى التي يعتمد عليها تفكيرنا . فالهندسة مطلقة اطلاق المنطق ولو كانت نتائجها خاطئة لكان معناه ان عقلنا يقبل الامور المخالفة للمنطق . وعلى هذا ، اندمج عالم الأشكال بنشاطنا الفكري اندماجه بخبرتنا البصرية . اضف الى ذلك أن الكلمة المكتوبة ليست إلا ضرباً من الرسم ، أو هي تمرين خطي يتصل باشكال الهندسة . ونحن عندما نقول أن جسما ما مربع او مستدير ، لا نعرض للمستمع صورة غامضة ، بل نوحي اليه بمفهوم محدد واضح . ولنا كذلك أن نرسم الاشياء على الورق بنفس القلم الذي يساعدنا على وصفها . أي أن ثمة قرابة تجمع التعاريف اللفظية برسم الاشكال البسيطة ، ولا تغيب هذه القرابة عن ذهننا حينما نتصدى في الحياة لأمور تزيد تعقيداً . ولن يتوصل الكاتب الذي يصف وجهاً من الوجوه الى اعطاء صورة كاملة عنه ، بل يكفي وصفه لابراز ملامح قابلة للبقاء ، اذا هو أحسن استعمال القياس والمقارنة الدارجة . ولهذا تصلح التشابيه والاستعارات وكانت منذ عصر هوميروس الوسيلة الكبرى التي توسل بها الكتاب ليوضحوا بعض الصور المجهولة استناداً الى صور اليفة معهودة وانت ، لكي تشرح لطفل ماهيـة النمر ، لديك واسطة بسيطة ، لاشبهة فيها ، وهي ان تسميه قطاً كبيراً .

أما الالوان فتبقى بمنأى عن الوصف مستعصية على كل تعريف وعلى كل تحليل ، فهي خاصة قائمة بذاتها . قد يشار اليها بكلمة . لكن الالوان متباينة تبايناً لاحصر له ، والنعوت اللونية محدودة جداً لاتملك الا قوة ايحاء ضعيفة ، يتناقص اثرها حينما تتوجه الى قراء لم يتمرسوا عادة بتمييز الشيات . وليس لخضاب الاجسام فائدة عملية تضاهي الفائدة من معرفة اشكالها . اذ يحيط بصرنا برسم الاشياء وتحفظه ذاكرتنا . أما مظهرها اللوني فسرعان مايغيب عن الخاطر من غير أن يؤدي ذلك الى افقار الصورة التي نحملها عن الواقع افقاراً كبيراً . بيد أن اللون ،في بعض الحالات النادرة ، خاصة أساسية من خواص الاجسام ، كما هي الحال بالنسبة الى الحجارة الكريمة والمعادن والازهار والثمار ، فلا يحق لنا حينئذ أن نهمل لونها، والا فقدت هذه الاجسام اهتمامنا بها . وبلغ من أهمية لونها أن اصبح اسمها مطابقاً اللون الذي انفردت به . وبذلك توارت حقيقتها المادية خلف صفتها اللونية ، فنقول مثلاً لون الزبرجد ولون الذهب ولون الورد ولون الكرز وما الى ذلك . وتسترعي انتباهنا بعض الأقمشة بالوانها الفذة المتميزة عن غيرها حتى لاسبيل الى نسيانها ، وكذلك اديم السماء ، وصفحة المحيط ، واشعة المغيب واوراق الشجر . وليس يتعذر على الاطفال ان ينشروا في رسومهم تلك الاصباغ الصافية التي يجدونها جاهزة في علب الوانهم المائية . لكن هذه الاصباغ ذاتها من حمراء وزرقاء وخضراء لاتشاهد ابداً في الطبيعة ، اذ يتألف العالم المرئي من الوان دقيقة متفرقة تتغير دائماً بتأثير الضوء الذي يلقى عليها . ولا بد من عين مصور ثاقبة دأبت على نسخ الطبيعة ، حتى تلاحظ تلك الشيات الدقيقة . وينبغي لنا ان نعرض عن ادخالها في اللغة . وتحاول التأثيرات اللونية التي يعمد اليها الادب ان تقارب الواقع . ولا يمكن التأكد من صحتها ، بل هي كلام مصطنع ليس له

وقع كبير في عاطفة القارىء . ولا ريب في ان هذه التـأثيرات توقظ في نفسه انطباعاً غامضاً . ولكن هل يختلف هذا الانطباع عما يسببه احساس سابق مماثل؟ ومن الصعب ان نتخيل كيف يستطيع احذق الكتاب ان يوحي الى رجل اعمه باللون الاحمر أو الازرق ، أو بالفارق بين الاخضر والبنفسجي . وبوسع الالفاظ ، عند الاقتضاء ، ان ترسم شكلاً مثلثاً في ذهن الرجل الاعمى بواسطة حركة اليد التي تسطره على القرطاس . ولكن ماهي النعوت القادرة على استثارة الصفة اللونية في خاطرنا ؟ ونحن نتوهم ان هذه الالفاظ هي التي تخلق اللون ، بينما يقتصر دورها في حقيقة الامر على ايقاظ احساسات ماضية . ويظن المؤلف انه يظهر قارئه على الشيء الذي يصفه له ، وهو في الواقع يستحضر ذكريات القاريء الخاصة به.

وفي اكتشاف عالم الالوان ، يوجه فن التصوير تجربياتنا البصرية ، ويثقفها ويثبت نتائجها الهامة حتى تصير جزءاً من عاداتنا . ولئن عرضت الطبيعة على الناس نموذجاً واحداً ، الا انها توحي اليهم بصور عنه متباينة . وما تاريخ فن التصوير — تصوير المناظر والاشخاص — إلا سلسلة من التحولات التي طرأت على نظرة الانسان الى العالم الخارجي . واذا تبـاينت هذه النظرة على ترادف الاحقاب فقد يتوافق عليها الفنانون في فترة من الزمن . ويعلل ذلك بتأثير الصور الفنية وشدة وقعها في الذوق العام الذي يشترك فيه المصورون والجمهور إذ يطبع الانتاج الفني الخالد في اذهاننا صوراً ارسخ وابقى من انطباعات الطبيعة المعقدة المتغيرة . وكان تصوير المناظر قد سبق الى الوجود هذا اللون من الادب الوصفي الذي ندركه في مؤلفات برنردان دوسان بيير B. de Saint Pierre وشاتوبريان Chateaubriand وبوسعنا ان نتبين بوضوح كيف استطاع فنان مثل جوزيف فيرنيه Joseph Venrnet ان يستمد من الطبيعة بعض التأثيرات اللونية . حين صور

شروق الشمس ومغيبها . والمواصف والموانيء . وليس بوسعنا ان نتخيله مستلهماً هذه التأثيرات من صفحات الادب . بل على العكس ، يكون الانتقال من المنظر المصور الى المنظر الموصوف سهلاً يسيراً . ثم ان المعلومات الفنية ، وهي تثقف الجمهور ، تتيح له ان يتفهم في الكتاب جوانب من الطبيعة كان يجهل وجودها . وبفضل التصوير الشمسي ، شاع الاطلاع على التأثيرات التصويرية التي نقلت الى الادب شيوعاً كبيراً . ولئن تيسر للأدب الوصفي في ايامنا ان يتصدى للبلادالنائيه الغريبة ، فما ذلك الا بعون الصور المطبوعة العديدة التي ساعدته على اظهار معالم تلك المناطق حتى جعلتنا نألف جميع بقاع الأرض . وبذلك ينبه الادب الوصفي صوراً غافية في ذاكرتنا .

ويظهرنا عجز النقد الفني عن دراسة اللوحات ، على حدود اللغة المستعملة الضيقة ، حينما تحاول تتبع الوان المصورين العديدة في تحولاتها التي لاتقع تحت الحصر . وللنقد الفني ان يصف انسجام الالوان اجمالاً ، ناعمة كانت ام قاسية ، وضاءة ام دكناء ، شفافة ام صماء ، وما الى ذلك من الصفات المتباينة التي اقتبست من قاموس الذوق او السمع او اللمس . لكنه يسقط دائماًفي اللون من نوعية خاصة . ولعل الالفاظ في بعض اللغات الاخرى قادرة على ادراك الملامح اللونية على نحو اقرب مما تدركه اللغة الفرنسية . فأهل الصين حينما يميزون الوان اوانيهم ، والعرب حينما يصفون اقمشتهم ، يستخدمون تعابير تصويرية مشتقة من مفردات تذكرنا باوراق الزهر . والحجارة الكريمة ولمعة الحرير وبريق السماء ، وتمكنهم من بيان الفروق الضئيلة في مجموعة الاصباغ . وتنطوي مثل هذه القائمة من النعوت اللونية على تربية بصرية مرهفة عند من يستعملها أو عند من يستمع اليها . واذا ماعمد أحد النقاد الفرنسيين الى تحليل صورة انطباعية ،

متوخياً الدقة في دراسته ، لايسعه الا ان يسمي الالوان بالاسم الذي كتب على أنابيبها . وقد يفهم الفنان هذه المفردات، ولكن ليس لها في ذهن القارىء الوسط قيمة تعبيرية شأنها في ذلك شأن قائمة بائع الاصباغ . ويبقى من الصعوبة بمكان ان تعبر اللغة عن السمة المميزة للالوان . ولما كان جوهر الفن يكمن في طبيعة اللون المستعمل ، فان اللغة في نهاية المطاف ، تفشل في محاولتها نقل اللون الى الادب .

واذا نحن تحولنا الى ميدان الاصوات ، تناقصت الصعوبة ، لأنه لايوجد فارق اساسي بين الشيء المعبر عنه وبين وسيلة التعبير . فاللفظة ، قبل كل شيء ، صوت ينطق به الانسان . وما الكلمة المكتوبة الا اشارة تستخدمها العين وترمز الى الكلمة الملفوظة التي تتوجـــه الى الاذن . وكان من الطبيعي أن يقلد النطق البشري صوتاً حقيقياً ليفصح عنه.لهذا يحافظ الادب ، وهو فن لفظي ، على روابط متينة وقديمة تربطه بالموسيقى . وقد احتل الشعر دائماً محلا وسطاً بين الموسيقى والكلام ، واستمر الغناء في جمع هذين الطريقين المتباعدين . كذلك يحافظ الشعر ، ولو لم ينشد انشاداً ، على ايقاع هو بالنسبة الى الغناء بمثابة الرسم بالنسبة الى فن التصوير . ومن السهولة بمكان أن تحاكي الالفاظ أصوات الطبيعة . وتلك هي أبسط وسيلة وأقربها الى الفهم لكي نصور ضجة ما . وهذه المحاكاة هي التي تبعث الحياة في أحاديثنا المألوفة . فالابيات التي يسمع فيها الشاعر اللاتيني اينوس Ennius أبواق الجنود الرومانيين ، والاشعار التي ينقل فيها فيرجيل Virgile هزة جبـــل الاولمب ، أو يظهرنا فيها الفرنسي راسين Racine على صفير الافاعي فوق رؤوس زبانية السوء وهناك مئات من الامثلة التي نستقيها من أحدث شعرائنا ، كلها تنهض دليلا على أن الكلمة الملفوظة لم تقطع صلتها باصلها ، بل استبقت حقيقتها الصوتية . على أن قيمتها التعبيرية نمت وترعرعت خارج المجال الصوتي ، فاصبحت

وسيلة من وسائل الشرح والتعليل وأداة من أدوات المعرفة . وفي الشعر نفسه، لا تنساق الابيات الى تقليد نأمات الطبيعة ، الا بتحفظ شديد ، كما لو كانت الموسيقى الشعرية تخجل من تلك المحاكاة البهيمية التي انبثق عنها الشعر المنشود . وفي سبيل أن يصور بعض الكتاب من أتباع المدرسة « المستقبلية » ضجيج معركة أو جلجلة محرك سيارة سعوا الى احداث الفاظ مماثلة للضجة الطبيعية . ولم تدخل لفظة واحدة منها في الاستعمال .

وحافظت الكلمة على الاواصر التي تربطها بالأصوات ، والتي تزيد في قيمتها عندما تقترن الموسيقى بالشعر قراناً طبيعياً وسعيداً دائماً ، فتنقل الألحان الى الجماعة المصغية اليها تأثيرها العجيب الذي يسري في القوم عن طريق العدوى ، بينما يوفر لها الشعر ذاك الحد الأدنى من الافكار التي تستوجبها عقول الناس ، ذريعة يسيرة يتذرعون بها لكي تهتز مشاعرهم . وغالباً ماتستبقي حافظتنا انغام السرحية الموسيقية وتهمل اقوالها . فنكتفي بالقطعة الموسيقية الصامتة حتى نسترسل مع الاحلام المديدة . ويظل في ذهننا جرس الاصوات ووقع الآلات النحاسية او الوترية وحسن ادائها . ويكون بقاؤها في الذهن على نحو من الدقة والشدة يجعل الكلمات المتداولة قادرة على استحضارها . وهذا ، بلا ريب ، هو السبب الذي يدعونا الى أن نقتبس طوعاً من عالم الالحان تشبيهات ومقارنات تساعدنا على تحديد التأثيرات اللونية التي يظفر بها المصورون . وان قدرة النطق على تقليد اصوات الطبيعة هي التي تصون حدة انطباعاتنا الموسيقية ونضارتها فتنتعش بها حياتنا النفسية. كذلك ،ولأسباب مماثلة، تتغذى ذاكرتنا بالاشكال وينمو خيالنا البصري بفضل استطاعتنا النظرية على رسم الخطوط بحركة من حركات اليد . لكننا لا نمسك بزمام الالوان . ونحن نتأثر بها ولا نحدثها ، لأننا لا نملك قوة ابداعها . وأخيراً ،

ادركت الأذن ، منذ القديم ، الجاذبية التي تجمع الاصوات المتوافقة . فثبتت السلم الموسيقي ، وشكلت الجملة الموسيقية ، واقامت علماً للأنغام على قواعـــد ارسخ من علم النحو وعلى أسس اكثر استقراراً من الاستعمال الذي اعتمدت عليه قواعد اللغة . وراحت حاسة السمع تنبهنا الى مواطن الزلل وتوقفنا عليها . واثبت علم الصوت ان هذا الاحساس يلائم قوانين الفيزياء . ولم يوجد شيء مماثل في عالم البصر . ففي الفنون التشكيلية ، يمكننا ان نعلل مبادىء المنظور تعليلا جزئياً ، بتكوين اعضائنا الحسية وببعض ظواهر الطبيعة والحيـــاة وبالتشريح الحيواني والنباتي والمعدني . اما اللون، فليس هناك علم دقيق ولا بداهة حسية ، ينبهاننا الى ما يباح استعماله من الالوان ومالا يباح . فكان طبيعياً ان يأخذ نقد التصوير مفرداته من معجم الموسيقى ، ككلمة الانسجام والتوافق والتنافر والشدة المتزايدة والنقل والحدة وما الى ذلك : وباتت جميع هذه الالفاظ تعابير مجازية . على ان التصوير يمد الموسيقى بقليل من المفردات الخاصة باللون بل وبالرسم لكنه يقتبس منها اكثر مما يعطيها .

بيد ان النقـــد الموسيقي ، رغم صلات الجوار بين الأصوات والكلمات، وبين الموسيقى والشعر ، يبقى غير قادر على شرح وتأويل هذا الانتقال من الحادث الموسيقي الى الأنفعال الباطني الذي يبلغ حـــد الهذيان . وقد يستعين بعض الشيء بأساليب الشعر الغنائي او القصة ليتحدث عن المشاعر التي تشكل روح القطعة الموسيقية . وهو يستطيع ايضاً ان يحدد وسائلهـــا التقنية ، ويدلل على صحة تأليف الجوقة ويلاحظ ضروب الايقاع ويحلل مادتها السمفونية . لكننا نود ان نفهم سر التحول من هـــذا الشرح المادي للموسيقى الى العاطفة المتأججة التي تنبثق عنه . وهنا يكمن الأعجاز الموسيقي . وهنا تكمن متعتنا . وكل ما نطلبه الى الناقد هو ان يفسر لنا هذا الطرب . وان يظهرنا على محتواه .

وان يعرض علينا بداعته. حتى إذا ادركنا سر ذاك الحماس الوجداني وملكنا زمامه قدرنا على استبقائه اطول فترة ممكنة. وهذا مالا يبلغه الشرح اللغوي إلا بشق النفس. فهو يتريث قليلا جداً بين الاعتبارات الأدبية والتحليل التقني. اما بين العاطفة وعزف الآلات، فليس بوسع الألفاظ ان تلحق بتلك النشوة العجيبة التي تذهلنا عن الوجود. ولئن طاب للموسيقى ان تتآزر مع الصوت الانساني، فليس معناه ان الكلام قادر على التعبير عن جودة الموسيقى. وتلك خاصة تستعصي على اللغة استعصاء اللون. والسمفونية، كاللوحة التصويرية، لاتقبل التحويل الى صفحة من صفحات النثر.

وحين تقتحم الكلمات ميدان الطعوم والروائح، تبدو اعجز ايضاً عن التعبير الكيفي. ومهما يكن من شأن هذه الاحساسات في حياتنا العضوية، فان نور العقل لايستطيع ان ينفذ فيها. وما هي بالاحساسات الضعيفة التي تنقصها الشدة. وما هي بالاحساسات التافهة التي نغفلها. بل هي، على العكس من ذلك، تقع في نفوسنا وقعاً يتراوح بين اللذة القصوى وبين الازعاج الذي لاطاقة لنا به. ولكن اين المفردات التي تصفها؟ فان انطباعاتنا في هذا المجال لاتزال كثيرة الغموض حتى نستطيع تصنيفها الى زمر، وتحديدها استناداً الى اوجه النسبة أو اوجه الخلاف فيما بينها. ولو كانت لنا حاسة كلب الصيد لتكيف ذكاؤنا ونظرتنا الى العالم الخارجي تبعاً لتلك الحاسة المستبدة. ولكانت لغتنا اغنى بالالفاظ التي تدل على الشم والتي تيسر لنا تمييز الروائح والايحاء بها. ونحن لايسعنا ان نسميها الا باسم المصدر الذي تسطع منه والصورة المرئية للوردة أو البنفسجة هي التي تساعدنا على بيان عطرها. ولا يقنع ذواق الخمرة المحترفون بتعيين الطعم الذي انفردت به غلة كرم شهيرة فحسب، بل هم يميزون ايضا طعم اجود الغلال في

سنة من السنين . وبودنا ان نطلع على مايسوقون من الفاظ تبريراً لأحكامهم . عسى ان يلقي ذلك ضوءاً على العلاقات التي تربط الذكاء بالاحساس . وتلك بصورة عامة ، علاقات متباعدة مشتبهة . كذلك يستعمل المتأنقون في تناول الأطعمة الفاظاً على جانب كبير من البراعة يصفون بها جيد النبيذ . وهي تصدر عنهم في نشوة المذاق . فلا يمكن ادراجها في عامة الكلام . لأنها مستلهمة من مصادفات مباغتة ، ومقارنات شخصية ، فيتعذر عليها ان تصبح صورة يتداولها الناس . على ان بعض هذه العبارات — وهي طبعاً اكثرها ابتذالاً — قد قبلها الجمهور وتفهمها . كصفة « الحلاوة » التي تطلق ، قبل كل شيء ، على الطعم ثم على الصوت واللون واللمس بل واخيراً على السجية الخلقية . اما الصفة المقابلة لهـــا ، وهي الحدة أو الحموضة ، فانهـا تتعدى نطاق الطعوم الى الروائح والاصوات . وتتحول من الجرس الى الأمزجة والطباع . ولعل اشهر النعوت ، ذات المعنى المزدوج ، كلمة « اخضر » . فهي تطلق اولاً على اللون . ونخص بها لون الثمر الذي لم ينضج ثم ننتقل منه الى الطعم الذي يلازمه . لكن هذه المصادفات قليلة نادرة . ولا بد للشاعر الذي يريد أن يوحي الى قارئه باحساسات الشم والذوق ، من أن يبدع لغته الخاصة به . وبذلك ينطلق الكاتب الذي تاقت نفسه الى اكتشاف مناطق جديدة ، في بقاع مجهولة أو على الأقل في أرض لم ينزلها قبله نازل . وكان الشاعر بودلير Baudelaire ، صاحب الانف القناص والاذن المرهفة لكل صوت منغوم ، قد وضع في قصيدته الشهيرة « الانسجامات » نظرية العلاقات التي تربط عوالم الحواس الخمس . فكانت في الحقيقة وسيلة حسنة لتوسيع نطاق الشعر وتزويده بالعطور والالوان والاصوات — وان لم يتعرض للطعوم — وربطها بحياة الفكر ، على صعيد واحد مع الكلمات . قال :

« ان العطور والألوان والاصوات تستجيب لبعضها
ثمة عطور نضرة مثل لحم الاطفال الغضيض
وعطور عذبة كلحن المزمار ، وأخرى خضراء كالمروج
وعطور غيرها فاسدة ، غنية ومستبدة
لها امتداد الأشياء التي لانهاية لها
«كالعنبر والمسك واللبان والبخور
«التي تنشد نشوة الفكر والحواس »

وتبدو ملاحظة بودلير سديدة بالنسبة الى العطور « النضرة » والعطور « الخضراء كالمروج » اما الروائح « الفاسدة الغنية المستبدة » فان طريقة وصفها تبدو لنا بلا شك غير واضحة وضوحاً كافياً . على ان الشاعر لم يفرط في تطبيقه نظرية « الانسجامات » . وكثيرا ما تنساب في اشعاره الكلاسيكية روائح مشتبهة. واذا كان انفه قد اهتز لها ، فانه لم يسعفه في ايجاد نعت واحد يوحي بها . وفي نفس قصيدته « الجيفة » التي

« بلغ عفنها من الشدة ، انك فوق العشب .
اشفيت على الاغماء »

لم ندرك طبيعة هذه الرائحة الخبيثة الا عن طريق وصف واقعي فظ ، يذكرنا بمصادفات من نفس الطبيعة ، **تلائم خبرتنا الشخصية بسهولة . صورة الأغماء** بالرائحة المناسبة . ولا ينبغي ان تخدعنا شدة الالفاظ . ولعل حاسة الشم ، ذاك النهار ، قد تغلبت في ساحة شعور بودلير ، على احساسه البصري . إلا ان المفردات الوحيدة التي تميز فساد الرائحة مستمدة مع ذلك من عالم المرئيات . وبواسطة تصوير الاغماء ،اوحى الينا بالنتانة ،او بالاحرى وصف الازعاج من غير ان يجد له النعت اللائم .

وتتباين الصور التي تشغل ضميرنا تباين الاعضاء التي تنقلها الينا ، ولهذه الصور قيمة متساوية في حياتنا الحسية ولكنها لاتؤثر تأثيراً متساوياً في نشاطنا الفكري أو خيالنا الفني . فالمعطيات البصرية والسمعية وحدها هي التي تشكل مادة ابداع فني . فقد نشأت الفنون التشكيلية والموسيقية استناداً الى حاستي البصر والسمع . بينما لاتؤلف احاسيس الشم والذوق تراكيب ثابتة يمكن ان ترتبط بها فكرة من الأفكار . فهي تبقى وثيقة الصلة بوظائفنا العضوية . أما الأحاسيس القادرة على الانفصال عن حياتنا الجسمية فتبقى على حالها حينما تندرج في مواضيع خيالية وتخضع للصياغة اللفظية . ويكون بامكان اللغة ان تشير الى الاصوات والاشكال ، فهي تشير الى الاصوات لأن الكلمات من طبيعة الصوت ولأن النطق الانساني يقلد جميع الضجات . ولأن الكلام يتبع السلم الموسيقي بكل أنغامه ، ويسمي كل لحن من الحانه ، وإن كان غير قادر على تحديد الواقع الموسيقي . بيد أن اللغة لاتبلغ لب الأشياء إلا في عالم الشكل . عالم البصر والفراغ . ففي حيز الامتداد يندمج الواقع الفراغي في المفهوم الذي يعرفه ، ويحصل شبه مطابقة بين الشيء والكلمة .

هل الفكرة سابقة التعبير ؟ أم اللفظة والفكرة أمر واحد ؟ لاريب في أن التأمل يشابه الكلام الباطني شبهاً كبيراً . ثم أن تصوراتنا لاتنفذ حقاً في ساحة الشعور الواعي مالم تُصغْ صيغة لفظية ، على أن العبارة والكلمة ليستا إلا اشارتين اريد بهما الاتصال بين شخصين مفكرين فهناك إذن متخاطبان في حادث التفكير ذاته ، وموقفان ذهنيان . أيهما يسيطر علينا ؟ أهو الأنا الذي يصغي اليه ؟ ومهما يكن من امر التوافق بين الفكرة واللفظة المعبرة عنها ، فلا بد لنا من أن نميزهما . ولا يفوتنا أن نلاحظ مثل هذا التمييز عندما

نلتمس الكلمة التي تعرب عما في خاطرنا اعرابا أدق من غيرها من الكلمات . بل يخيل الينا اننا لانتمكن من فكرتنا مالم نعثر على اللفظة الملائمة لها . ويتضمن هذا الجهد نفسه تقدم الفكرة على اللفظة . أو هو يؤمي‌ء على الأقل ، الى أن فكرة غامضة قد سبقت الى الوجود فكرة واضحة ، منحتها الألفاظ اطارها الحسي وربطتها بالكلام أو باشارة مكتوبة . فاصبحت وقتئذٍ قابلة للانتقال . وعملة ضرورية للتبادل الفكري ، أشبه بالقطع المعدنية التي تحمل رقماً ينبيء عن قيمتها. شريطة أن يتفق المتخاطبون أو القراء على معناها ، اتفاق التجار بالنسبة الى العملة الدارجة .

ولا يفوت القارىء الذي يحلل نصاً أن يفصل المعنى عن المبنى ، وفق طريقة يتبعها بعض الشيء ، متقصياً خلف رداء الاسلوب وزخرفه ، الفكرة الاولى وهي عارية . وهو لايخشى أن يسجل التحوير الذي طرأ على الفكرة الصرفة ، في صراحتها الأصيلة ، لكي تندرج في التعامل . ويعلم القارىء ، علم اليقين ، ان ليست الألفاظ سوى ألبسة جاهزة تملى املاء . وتناسب جميع القامات . وانه يتوجب على الكاتب أن يتحلى بفن نابه . وبيان ماهر له مرونة قصوى . حتى يخلق بواسطة المفردات الشائعة والعبارات المتداولة . انماطاً من التعبير تلائم تفكيره تمام الملاءمة . وعهدنا بالكلام الدارج بل وبفن الخطابة أيضاً ان اسلوبها يتكيف بالألفاظ الشائعة ، ويضحي كثيراً حتى يصير في مستوى ادراك المستمع. كذلك تفرض اللغات الادبية الثابتة بالاستعمال عاداتها من مفردات ونحو على عبقرية الكتاب ، فنرى بسهولة كيف تستبد مصطلحات جماعة من اللغويين بالتبادل الفكري عند أمة من الأمم . ويكفي أن نحاول ترجمة نص في لغة أخرى حتى نقيس بآن واحد مقدار التصاق الفكرة بالكلمة

وانفصالها عنها . فالفكرة مستقلة تسبق اللفظة التي تحملها . ولكن لابد لها ، لكي يتناقلها الناس ، من ان تنتظم في صيغة لفظية لم تعد لها خصيصاً ،فتتلاءم معها دائماً بعض الملاءمة . وهكذا يتكيف نمط التفكير عند الأمم مع اللغة التي تنطق بها . وبعد ان يوطد الأستعمال تركيب العبارة فانه يلقن الكتّاب طريقة في العرض بل والمحاكمة . أما الخاطرة الأولى فلا تذعن ،مع ذلك ، لمثل هذا الخضوع . وهي التي تعترض سبيل المترجم الذي يشعر بصعوبة نقلهامن لغة الى أخرى تخالفها في عبقريتها .

وترجع جميع خصائص الكلام ، من محاسن ومساوىء ، الى ان الكلمة الملفوظة او المكتوبة ، اشارة اصطلاحية ، لاتملك من قوة التعبير إلا بقــدر ما اتفق عليه الناس . ولا تتأثر هذه القيمة التعبيرية بتشابه مابين الاشارة وبين الشيء المشار اليه . او بالتكافؤ او بالقرابة بينهما فلم تكن اللغات عمل فكر منظم . وتاريخها ، على قدر مانستطيع الاطلاع عليه ، لايجعلنا نسجل سوى حوادث طارئة ثبتها الاستعمال ولم يتدخل النحويون إلا ليقروا ماذهب اليه التعامل . واذا هم سنوا بعض القواعد فلم يكن رائدهم دائماً ادخال المنطق في شوارد اللغة . وتزودنا « حياة الكلمات » بشواهد مفيدة على تاريخ الفكر . ولئن كشفت لنا الالفاظ بتناسلها وتشعبها واشتقاقها ، عن الوسائل الشائعة لتكاثرها ، فإن جذورها بالذات لا تساعدنا ، إلا فيما ندر ،على معرفة اصولها . أما المفردات المستحدثة التي اتيح لنـــا ان نعاصر ولادتها فهي تمكننا من تعليل نشوئها باشتقاقها من مفردات سابقة . لكن جذرها يحافظ مع هذا على طابعه الاصطلاحي . فالكلمة ، قبل كل شيء ، صوت ، وصوت ملفوظ . وما من شبه بينها وبين الضجة التي تعبر عنها ، إلا إذا هي أشارت الى احساس سمعي .

والخلاصة ، ليست الكلمة ، نظراً الى جوهرها الصوتي ، اشارة طبيعية إلا حينما تحاول أن تقلد صوتاً من أصوات الطبيعة . وقابلية التقليد هـذه ، وهي ذات خطر في أحاديث الاطفال ، تفقـد قيمتها شيئاً فشيئاً كلما امتزج الكلام بحياة الفكر . وفيا عدا ذلك ، لاتحافظ رنة الكلام على قيمتها التعبيرية إلا بقـدر ما يتطلبه الشعر وأحياناً البلاغـة ، حينما يعتمدان على جرس المقاطع وانسجام العبارة ، بغية الوصول الى تعبير موسيقي .

وتنحدر مزايا الكلام منطابعه الاصطلاحي ، ولا حـــدّ الأصوات ولا للتراكيب الصوتية التي يلفظها الانسان . فالكلمة إذن اشارة واسعة جداً ، تستطيع ان تتكاثر بلا انقطاع لتساير المعرفـــة في تقدمها . والمعجم اللغوي مسجل يضم مفاهيم الانسانية قاطبة . وبقدر مانملك من تصورات ماديـة وأفكار معنوية ، لدينا ايضاً مفاهيم أسبـغ عليها ذكاؤنا من ضوئـه . وما من سانحة تسنح في الشعور ، إلا اتصل بها الكلام البشري .فالفنى الأدبي ، ومادته الأولى هي الكلمة ، يبسط سلطانه علىمملكة لاحدود لها .يتصدى لكل شيء . شأنه في ذلك شأن الكلمة . فإن هو دعا اللغة الى التغني بعواطف الفؤاد ، كان غنائياً . وإن هو قص الأحداث البطولية والانسانية ، كان ملحمياً او دراميا او تاريخياً . وإن هو أراد أن يثقف أو يبرهن ، كان تعليمياً او خطابياً . فهو موجود دائماً حيثما وجد الفكر والقلب مادة يهتزان لها .

والطابـع الاصطلاحي للكلمة يعلل أيضاًحدودها . فاذاتسنى لها أن تتعرض لجميـع الأمور ، الا انها لاتستبقي من الأشياء الا مفهومها المجرد . فهي اشارة لفظية مرتبطة بفكرة . وبوسعها ان تسمي العناصر الأولى التي يتـألف منها عالم الحواس . لكنها لاتقوى على احياء صفاتها . لأنها لاتقدم لنـا احساساً

يذكرنا بها . فهي لاتستطيع أن تعبر . أي أن تنبه في خاطرنا احساساً بالذوق أو بالرائحة وحتى باللون . ولها فقط أن تجاري الأصوات الطبيعية بواسطة الألفاظ المحاكية لها . على أن هذا النوع من التأثير مستهجن في جيد الأدب . ولم يأل الكتاب جهداً في مقاومة عجز اللغة عن اجاء المرئيات خاصة . فالعين ، دون سائر الحواس ، تجبرنا على أن تكون بتماس مستمر بالعالم الخارجي . وهذا الاطار من الالوان والأشكال نلقاه حاضراً في جميع لحظات وجودنا . وفي كل مشهد من مشاهد القصص التاريخي اوالخيالي الذي يمكننا أن نتصوره . وشغل الكاتب الشاغل هو ان يوحي بذاك الاطار الى ذهن القاريء . ووصف الأشياء وسيلة طبيعية يلجأ اليها المؤلف . وكلما اقترب الادب من النزعة الواقعية ، ازداد عدد صفحات الوصف في الرواية . ولا يكون هذا الوصف معبراً حقاً ، الا عندما يحلل مظاهر أليفة للقاريء . وحينما يضع الكاتب كلمة « سنديانه » أو كلمة « أزرق » تنكشف امام بصيرتنا صورة الشجرة المعروفة أو صفحة السماء . لأن هاتين اللفظتين تستدعيان في ذاكرتنا احساسات معهودة وتثيرانها بسهولة ويسر . اما اذا تطرق المؤلف الى اشياء اقل ألفة لدينا ، مثل كلمة « الجاورس » أو كلمة « زبرجد » ، فعلى الوصف أن يتأنى قبل ان يقارن هذه الشجرة الغريبة بشجرة من بلادنا . وقبل ان يبين اللون المعروف الذي انطوت عليه الكلمة الثانية الافرنسية ذات الجذر الأغريقي . وتزداد الصعوبة حينما يطمح الكاتب الى أن يعرض علينا لوحات اوسع واكمل . فالألفاظ المصورة نادرة . وسرعان ماتهن بالأستعمال . ثم أنه لاتوجد كلمات مصورة . ولا يمكن أن تكون صلة طبيعية تصل الاصوات الاصطلاحية والاحساسات البصرية . فلو كان يكفي أن نلفظ كلمة « ازرق » لنبين هذا اللون ، لأمكننا ان نصف

قوس قزح لرجل اعمه . فاللفظة المعبرة عن اللون واللفظـة المعبرة عن الرسم لاتؤثران الا في حافظة بصرية توقظان فيها ذكريات مشابهة أو مقاربة للرؤى التي تفصحان عنها . ولا يمكن ان تزدهر الآداب الوصفيـة الا في جمهور ألف النظر الى صدر الطبيعة أو الفن ،بواسطة الفنون التشخيصية ، أو في ايامنـــا، بواسطة التصوير الشمسي . حينئذ يستعيد القاريء في الكلمات ذكرياته البصرية . وكانت واقعية الفنون التشكيلية قد سبقت دائماً الواقعية الأدبية . فأصـــاب الكتّاب ، منذ القديم ، في فن التصوير ، صناعة ساعدتهم على تكوين الكلمات التي لا لون لها بطبيعتها . وعلى العكس من ذلك، لم يتح لهم فن آخر ،التصرف باحساسات الشم والذوق . وقد ندرت المساعي وخابت . تلك التي بذلـت في سبيل حمل الألفاظ على ايحاء العطور والطعوم . هذا الى ان الكـلام المتداول لايزودنا الا بالقليل من المفردات التي تصف احاسيس اللسان والحلق . ولقـــد حاول نفر من الكتّاب ان يثيروا مثل هذه الاحاسيس فصرفوا الكلمات عن معناها الأصلي . ولم يعثر بودلـير ، وهو الذي اسهب في وصف الجيفة ، على صفة واحدة تعبر عن رائحتها الخاصة بها . كذلك يمتنع علم الكيميـــاء ، حينما يصف الأجسام البسيطة ، عن تعيين نوع الروائح والطعوم .

ولم تتغير طبيعة الكلام بعد أن صار مجموعة من الاشارات المكتوبة . بل بقي رمزاً اصطلاحياً للعين كما كان رمزاً اصطلاحيـــاً للاذن . فلا توحي الكتابة ، وان كانت ضرباً من ضروب الرسم ، بالأشكال اكثر مما كان يوحي بها النطق . ولقد توثقت الرابطة بين الخط واللفظ حتى ان عيننا ، وهي تقرأ ، لاتنفك تسمع المقاطع الملفوظة ، فيحتفظ الشعر المسطر على الورق بايقاع الشعر المنشود وجرسه . ولم يحول مطلقاً الانتقال من الكتابة المخطوطة الى الكتابة

المطبوعة ، من طبيعة الكلمة الأصلية التي ظلت صوتـــا . وحروف الكتابة اصطلاحية ايضاً ، بعيدة عن كل شبه واقعي بُعد الحروف الصوتية والساكنة عن اصوات الطبيعة . وجميع المحاولات التي عمدت الى اعطاء حروف الطباعة المنتشرة على صفحة الكتاب ، مدلولاً ومزياً ، تبدو اذن مسعى وهمياً باطلا نشأ في خاطر قاريء مخبول ادى به تأمله المتواصل في الأبيـات المسطرة على القرطاس ، الى ان يراها شبيهة بالمدرجات التي تغفو فيها القطعة الموسيقية .

• • •

الفكرة المجردة والمصورة – التوازي بين الفنون التشكيلية والأدبية – الفن يكتشف الطبيعة – في الأزمنة القديمة ، المهنة تسبق التامل – في فترات الرقي يحصل اقتباس متبادل بين الأدب والفن – الفنون توسط صدرها بـــين اشياء العالم الخارجي وبين نظرتنا اليها .

خلّف لنا الفرنسيون في القرن السابع عشر ، وكان يطيب لهم مناقشة مسائل الصدارة والأولوية ، ابحاثاً بل ومحاورات يقابل فيهـا كل من الشعر والتصوير مزاياه واصالته . ويزعم احتلال الدرجة الأولى في سلم الفنون . وبلغت تلك القضية أهمية كبرى عام ١٦٦٢ حينما قررت الهيأة الأدارية الجديدة التي استلمت مقاليد الحكم ، لما تسنم الملك الشاب عرشه ، ان تمهد السبيل لأنشاء عهد ملكي عظيم . فجمعت لجنة من الشعراء والفنانين والعلماء ورجال الفكر الخبراء بشؤون المراتب والشهرة . فكان الوزير كولبر Colbert هو الذي اعدّ ونظمّ « عصر لويس الرابع عشر » الذي تغنى بـــه فولتير Voltaire ونشأت مؤسسات كثيرة قدّر لها البقاء . ويمكن تسميتها بالمصالح العاملة على تمجيد

الملك . وأولها المجامع العلميةالتي احدثت او اعيد تنظيمها . فكلف احدهابنقش الأوسمة التي كانت بمثابة « تاريخ الملك المعدني ». وقدتعذر تجنيد اعضاء المجمع اللغوي الفرنسي لتنفيذ سياسة هذه الدعوة لأن الشعر حر طليق . لكن اشهر هؤلاء الشعراء ، مثل بوالو Boileow وراسين Racine منحا لقب مؤرخ الملك . مما حدا بهما الى وقف مواهبهما على سرد حياة لويس الرابع عشر المجيدة. ثم وضعت اكاديمية العلوم تحت رعاية الملك وحمايته . واهديت رسائل علماء فرنسا الى العاهل الكريم . فقرن اسمه بخلود الاكتشافات الكبرى . على ان فناني المجمع الملكي من مصورين ونحاتين ومهندسين هم الذين استجابوا استجابة فعالة . اكثر من غيرهم ، الى نداء كولبر . ونحن مدينون لهم بقصر فرساي . ولا شك في أن سناء هذا العهد العظيم لايقتصر على تألق المدنية الملكية . لكن فرائد الشعر والخطابة آنئذ لم تختص شخص الملك ، وان ساهمت بتمجيد عهده . وقدشكره علماء فرنسا بل والأجانب منهم على كريم رعايته ، من غير ان تفيد سمعته من الاكتشافات الشهيرة . اما الفنون التشكيلية فهي ، على العكس من ذلك ، استقت منه الهامها ، واتخذته موضوعاً لها ، واظهرت العالم على شخصه ، وروت مآثره ، وأقرت تقديسه في مجموعتين من الأعمال الفنية : اولاهما اللوحات والتماثيل التي تشكل تاريخاً حافلا ، وثانيتهما النغمات الميتولوجية الرائعة . تلك الملحمة التي كان يتوقعها كولبر من الشعراء ، كان المصورون هم الذين نظموها . وهي لا تزال مهيمنة على سقوف قاعات فرساي وصالة المرايا الحاوية . ولا ريب في ان الفن قد تغلب على الادب في تلك المنافسة الرامية الى خدمة مجد الملك . واحتفظ القصر الذي شيده لوبران Lebrun ومانسار Mansard ولونوتر Le Notre ، في حجارته ولوحاته ، في شرفاته وبحيراته ، بروح حماسية لم يقدر لفولتير ان

يتأثر بجلالها الصافي المهيب ، حينما وضع كتابه المدرسي الكامل « عصر لويس الرابع عشر » .

وما هذا الحوار حول فضائل الشعر والتصوير إلا جانب من جوانب مقابلة اعم بين الفنون التشكيلية والادبية . وليست هذه المقابلة خصومة بينهما بل هي في الغالب ترادف وتواز . إذ تعالج في غالب الاحوال الفنون المشخصة والفنون الادبية ذات الموضوع ،وهو الانسان ، بوسائـــل مختلفة من اشكال وكلمات ، فتقص فعاله وتصف مشاعره . فهل من عجب ، وهما يتناولان نفس البحث ، ان يلتقيا التقاء مطرداً . حتى يبدوا متقاربين في توافق الإلهام وفي الاقتبـــاس المتبادل ايضاً ؟ ويندرج عادة تاريخ الادب مع تاريخ الفن في اطر واحدة . وفي ذات التقسيم الزمني والبديعي والأخلاقي . ولما كانت الدراسات الأدبية ، في الأزمنة الحديثة ، اسبق الى الظهور وبزمن بعيد ، من الاهتمام بالنقوش والآثار ، فسرعان ما املت الآداب طرائقها وعاداتها على مؤرخي الفنون . فانقادوا بدافع القياس الى اعتبار الكتابة ، أو بالأحرى التفكير المدون ، مصدر كل نشاط فكري سواء كان ادباً ام فناً تشكيلياً . فالمؤرخ ، قبل كل شيء ، صياد يقتنص النصوص . ولا يبدأ التاريخ إلا ببدء الكتابة والتدوين . وعندما لا تخلف حقبة من الزمن وثائق منقوشة اومسطرة، يفقد المؤرخ وسائله ويتحول الى ازمنة أقل منها غموضاً . وعلى العكس من ذلك حينما تكون الوثائق زاخرة . فانـه يبسط باسهاب في سفر الانسانية الكبير ، سيرة الملوك ، او قصة احدى المقاطعات ، بل وحياة بعض العائلات . والمؤرخ نفسه لا يعدو ان يكون كاتباً يبعث الماضي بواسطة الكلام . فيتخيل القوى الذهنية ، والارادات ، والغرائز ، وكل قـدرة اخلاقية او بديعية ،

جماعية كانت ام فردية ، سيّرت مختلف الحوادث ، وعلى وجه خاص ابدعت الآثار الفنية ، و كأنها أفكار افصح عنها بطريق الكلام . وحينئذٍ يبدو تاريخ الفن نتيجة طبيعية لتاريخ الأدب . ثم ان النثر والشعر والوثيقة المدونة هي التي تظهرنا على الفكرة الناشئة في صيغتها الأولى . وينبغي لنا ان نقر ، في الواقع ، بان الكلام اقرب الى البداهة من سائر ضروب التعبير الانساني . وليس من المفارقات القول بان اللفظة والفكرة مرتبطتان ارتباطاً يجعل من العسير اعتبارهما شيئين متمايزين . وماذا يبقى من الفكرة المجردة اذا هي انفصلت عن الكلمة التي تعبر عنها ؟ و كيف يمكن لفظ كلمة ما من غير ان تلازمها فكرتها ؟ والخلاصة ، حينما يتخيل المصور او النحات الخاطرة الأصلية التي سوف تتجسد بعد حين وتصنع المادة ، لا يمكن ان يكون هذا التخيل إلا تعبيراً لفظياً . فتكون الكلمة ، حتى في نطاق الفنون التشكيلية ، المادة الاولى للصورة ، في نظر شارحها أو مؤرخها .

والنتيجة التي يخلصون اليها مباشرة هي ان الفنون تعبير تشكيلي عن فكرة أدبية على ان هناك طريقة اخرى لتصور التأمل الانساني في حالة نشوئه . فالرجل البدائي الذي يعمل خاطره في أمر من الأمور ، لا يشابه حتما ذاك التمثال المتشنج ، المنطوي على نفسه الذي « أسند ذقنه الى قبضته الثقيلة » وتيقظ ، بعد ان توترت عضلاته جميعاً ، ليلتقط بريق فكرة خاطفة تلمع في جمجمته الضيقة خلف اجفانه المغلقة . وهذا البدائي انما يبذل جهداً جاهداً يشترك فيه كل عضو من اعضاء جسمه . وتلك ملاحظة صحيحة لأنه لا يملك سوى النشاط العضلي . فلو انه جدّ وراء افكار مجردة ، لما عثر عليها لأنها كلمات ، وهو لا يملك التعبير اللفظي ، وانما تكتشف الأفكار بمزاولة الكلام . حتى الصامت منه . أو

بالسعي وراءها في طرف القلم الذي يسطر اللفظ . فليس التأمل ، عند انسان العصر الحجري ، عملاً فكرياً مجرداً . بل هو عمل من اعمـال يده التي تنحت الصوان نحتاً عسيراً او تشحذ قطعة العظم فاذا هي سنارة صيد . وهل يقوى على شرح العملية الفكرية التي أعانته على صنع سلاحه لصيد البر او البحر ؟ ذلك أمر مشكوك فيه غاية الشك . ولا ريب في ان عمله هذا ينطوي على مهـارة عجيبة لا يضاهيه فيها فيلسوف ولا عالم . وان ذكاء هـذا الصياد يدوي بحت لايحمل طابعاً لفظياً . وعلينـا حينئذ ان نتصور المساعي العديدة الدؤوب. واكتشافات التجربة او الصدفة التي رفدت اليـد البشرية بتلك القدرة على اخضاع سائر المواد ، من تراب وحجر وعظم ، وبرونز وحديد وخشب ، حتى تتأمن مصلحتنا او يتوفر رفاهنا . وعلينا ايضاً ان نتخيل بأي تقدم خفي مطرد او بأي طفرة ناجحة مفاجئة تعلم الانسان ان يضفر القصب ويغزل الصوف ويكيف الصلصال ثم يشويه بالنار ليجعله صلباً . ويجب علينا ان نقف طويلاً عند ذاك الصراع ، الذي دام ألوف السنين ، بين المادة واليد ،قبل ان يبلغ الانسان التقنيات الاساسية في ايامنا، كصناعة النسيج والفخار والنجارة والحدادة والبناء وما الى ذلك . بعدئذ ينبغي لنا ان نتساءل في اي فترة من فترات تلك الثقافة الفكرية التي تمت بواسطة انتصارات اليد،أصبح فكر الانسان غنياً بتجاربه مالكاً زمام ملاحظاته فاستنبط منها مفاهيم دقيقة حللها وقارن بينها وأفصح عنها بالكلام ثم أقام نظرية مستمدة من انجازاته ؟ وعلى مفرق هذا الخضم من المهن المتباينة تباين المواد الأولى ، استطاع دماغ الرجل الصانع أن يسجل خلاصة تجاربه العديدة وأن يستخرج منها ملاحظات عامة ، وأن يجري مقايسات وتصانيف أدت به الى ملكة التجريد وبناء صرح العلم . وفي هذه المرتبة من مراتب الرقي ، لايمكننا أن نتصور تفكير الانسان

وبحثه المنظم من غير أن نتصور الى جانب ذلك عتاداً وفيراً من الالفاظ المحددة تحديداً واضحاً ، والمميزة تمييزاً محكماً . لكن الأمر الذي يتعذر علينا فهمه هو كيف يتسنى للعمل الفكري الذي يستهدي بمفردات صحيحة ، ان يخدم تلك المهارة اليدوية . وذلك « الذكاء الاصبعي » لدى العامل الذي يصنع الفخار وينسج الصوف ويطرق الحديد أو ينقش الحجر .

والبون شاسع ، بلا ريب ، بين هذه المهن البدائية وبين الفنون التشكيلية التي بلغت من المرونة مايجعلها تعبر عن الحياه والفكر . ولسوف يتبين لنا قطعاً ، في هذه الفنون بالذات ، اثر الالهام الادبي في تصميم الاشكال وتركيب الألوان . وفي الواقع ، يتمكن المصورون والنحاتون أن يتطرقوا الى مواضيع الشعر او التاريخ او القصة حينما ترقى تقنيتهم الى النطاق الفكري وتتقدم تقدماً كبيراً في دقتها وحساسيتها . وهم ، في حقيقة الحال ، انما يتناولون نفس الموضوع الذي تتقاسمه جميع الفنون ، وأعني به الانسان في كيانه المادي والمعنوي . وهو موضوع ثابت يتراءى خلف التقنيات المتنوعة . وربما ظفرت كل مهنة ، أدبية كانت أم موسيقية أم تشكيلية ، وبوسائلها الخاصة ، بحقيقة انسانية أتم وأدق مما تظفر بـه غيرها من المهن . لكن ذلك لايمنع الفنون الأخرى من معالجة هذه المادة المشتركة بينها . وقد يحدث ، من توافق بعض الظروف الاجتماعية ، أن تزدهر معاً المدارس الأدبية والتشكيلية . ولا يجوز لنا ، مع ذلك ، القول بأن الفنون التشكيلية تستمد إلهامها من الأدب ، وفي هذا التوازي ، غالباً مايكون التصوير سابق الشعر . فلوحات واتو Watteau التي تمثل حلقات الغزل تقدمت مسرحيات ماريفو Marivaux الشهيرة بمشاهد الدعابة ومراودة الحسان . ولوحات برودون Prudhon التي تصور الليالي

المقمرة ، ولوحات جوزيف فيرنيه Joseph vernet التي تعرض أمواج البحر ، سبقت صفحات شاتوبريان التي تصف العاصفة والليل ؛ والتيار الرومانسي الذي استلهم القرون الوسطى وتغنى بالمشاعر الشخصية ، انتج فرائده في تصـــاوير دولاكروا Delacroiseقبل مسرحيات هوغو Hugo وملحمته «اسطورة العصور». كذلك مهدت لوحة كوربيه Courbet « الجناز في قرية اورنان »السبيل لمشهد جناز « مـــدام بوفاري » . وكان المصور مانيه Manet اثر في توجيه الكاتب زولا Zola أي أن أصحاب المدرسة الانطباعية في التصوير أرشدوا كبار الروائيين الى مزايا الصورة التي تتسم بالألوان الكثيرة ، والى فضائل اللغة التي تطرح جانباً الألوان الباردة . وكان طبيعياً أن تلحق المدارس الأدبية التواقة الى بعث الواقع ، بفن التصوير الذي استهدف هذه الغاية . وان يأخذ المصور الذي يمثل منظراً أو وجهاً بإسداء النصح الى الكاتب حتى يتقن وصفه الأدبي . ذلك لأن مهنة الفنان تقتضيه النظر الى الأجسام . فينهض نموذجه أمام باصرته غنياً غنى لاحصر له . ويقتصر عمله على أن يستقي من تقنيته افضل الوسائل حتى ينقل الى لوحته مايلمح في هذا النموذج ، وما يحفظه من ملامحه . وهل توجد حقاً حالات اقتبس فيها المصورون نماذجهم من صفحة نثرية ؟

وليس الوصف الأدبي إلا وصفاً اصطلاحياً ، يقارب الحقيقة ، ولايملك من قوة الايحاء إلا بقدر ماتعي ذاكرتنا من الصور البصرية . فالكلمة خلاف الصورة ولا يمكنها أن تصير صورة . فهي اشارة مصطنعة ، وهي صوت يلفظ ، مما يجعلها تتصل بفن الموسيقى .وهي ، إذ تدونها الكتابة ، لاتقدم الى باصرتنا مايذكرنا بالشيء الذي تسميه او تصفه . وكل ماتستطيعه هو ايقاظ الصور الغافية في أذهاننا ، والتي تستجيب ، بدافع القياس ، الى عبارات الكاتب . فلو كانت حافظتنا

فارغة تماماً لما أضاء الوصف الأدبي في خاطرنا سوى العدم . ولو كان للفظ قوة ايمائية بصرية ، لوجب علينا بسهولة ان ندخل مفهوم اللون في روع الأعمه . بل اننا لانستطيع ان نتخيل الحيلة التي يحتال بها الكلام حتى يوحي الينـا باحساس مألوف كاللون . وهو مع ذلك احساس فذ لاتقوى صفة اخرى على ان تحل محله . واكثر من هذا ، يستحيل علينا ألا نلاحظ على مر العصـور ، كيف تساير فترات الأدب الواقعي والوصفي أو تتبـع ازدهـــار الفنون التشكيلية والتصويرية . فاذا تبصـرنا في الامر وجدنا أن مانسميه بالطبيعة ، وهي مجموع عالمنا المرئي ، لاينفذ في مخيلة الناس التي تنعكس آثارها في الأدب، إلا عن طريق النحت والتصوير . أي بعبارة موجزة ، عن طريق صور الفن . فيكون للفن أكبر نصيب في اكتشاف الطبيعة . وعند الأغريق ، وفي القرون الوسطى ، بل وفي ادبنا الحديث ، لايتجلى الميل الى الوصف ، ولا ذلك الجهد المسهب الذي يبذله الكتّاب في سبيل استحضار مظاهر الأشخاص والأماكن، واستبقائها ماثلة في ذهن القارىء ، الا في الازمنة التي تجعل فيها الأسفار والفنون تلك المظاهر اليفة الى رجال الأدب وبخاصة الى القراء . فلا يكتسب الوصف الأدبي اللون والحياة الا من خبرتنا الشخصية. وحديثاً نشرت الصور الشمسية الغزيرة ،هذه التجربة البصرية،فاطلعت الناس وحتى سكان الحضر على المنـــاظر النائية . وعج فكرنا بالمناظر والوجوه والصور المتنوعة .فلم نعد نميز مايردنا من الطبيعة وما نقتبسه من لوحات الفن أو من التصوير الشمسي . وهكذا صار الوصف ، ولو كان مقتضباً ، حاجة اساسية وبآن واحد وسيلة سهلة من وسائل الأدب كلما استدعت مخيلة البشر كنزاً أوفر من الاشكال والألوان . وهناك ضرب من الواقعية البصرية تنتج نتيجة طبيعية عن ازدهار الفنون التشكيلية .

ومن عجب ان هذا الواقع الذي يظل موضوع الفنون الادبية والتشكيلية ، لايظفر به الكاتب مباشرة ، بل ولا المصور والنحات ، رغم انه نموذجهم الطبيعي . وفعلا يدل التاريخ على انه لايكفي، ان تكون العين يقظة ، واليد ماهرة ، حتى تتمكنا من الاحاطة به . وقبل ان تدرك المدارس الفنية جوهر الحياة وجمالها ، جدّت اجيال كثيرة من الفنانين في مساع لم تكن مرضية إذ تجاوزتها وقامت مقامها تجارب أخرى ناجحة اعترف بها الجمهور تواً واقرها. وان الاتجاهات التي مهدت لظهور النزعة الواقعية الحديثة ، كأصول النحت اليوناني ، والنحت الرومي في العصر الوسيط ، والرسم الفلورنسي الطبيعي في القرن الرابع عشر ، والتصوير الفلمنكي في القرن الخامس عشر ، وانطباعية القرن التاسع عشر ، كلها معروفة لدينا حق المعرفة ، بواسطة الآثار العديدة التي سجلت عاماً بعد عام تقريباً سيطرة التقنية على الواقع ، وتملك مظاهر الحياة تدريجياً ، بفضل المرونة المهنية المتزايدة وتقدم الذكاء البصري . ثم أتى حين من الدهر اصبح فيه هذا التملك شيئاً مكتسباً . فلم يستعد الفن القائم على معرفة محكمة للطبيعة حريته الا في تنويع المواضيع المستقاة من الطبيعة الطيعة ، وفي اختلاف امزجة الفنانين . على ان هناك حقيقة وسطى اعترف بها الناس ودخلت في نظرتهم العامة . وكان لزاماً على رجال الفن ان يأخذوها بعين الاعتبار والا صدموا الرأي السائد . وقد بلغ من شدتها انها طرحت جانباً محاولات الاعلام من الفنانين البدائيين . فيجب على المؤرخ ان يتزود بفهم يشبه الذوق التاريخي لكي يتعرف حقيقة الأشكال التي ماتزال على صلابتها، ويتحسس الالهام والجمال اللذين يبعثان فيها الحياة . وما قانون نضج الاعمال الفنية الذي ينتقل من عطالة المادة الى مرونة الحياة ، إلا اعتراف واع بالاكتشافات المفيدة

واكتساب مستمر للقيم الثابتة ، وتمييز التجديد الحق من الحـدث العابر . وفي حياة الفنون ، اثناء نموها ، حادث أشبه بالحوادث البيولوجية . فهي بمثابـــة الجسم الذي يتدرج نحو كماله . وفي أزمة الاكتساب هذه ، يتواصل الفنانون والعلماء بدافع الشوق الذي يدفعهم الى استقصاء نفس المواضيـع . ويبدو انهم يتعاونون في سبيل تقدم المعرفة . ونحن حينما نتصور هـذا الجهد العنيد الذي يبذله الفكر في دراسة النموذج حتى يتمكن من الاحاطة ببعض مظاهر الواقع، لايعقل ان نعتبر الفكرة الادبية الأصـل الذي تفرع عنه العمل التشكيلي . ولا يمكن لتركيب لفظي مقرون بصور ذهنية لم يخلقها الفنان ، ان يحل محل نظرته ، لأنه يحتاج الى اتصال مباشر بالواقع ليستمد منه الهامه . وقـد يتفق للتصوير بل وللنحت ان يعالجا موضوعات نجد لها مثيلاً في الأدب الذي يعاصرهما. ذلك لأن الفنون التشكيلية ،إذا اصابت مرتبة راقية من مراتب الرقي ، تمتعت بنفس الحقوق التي يتمتع بهـا الشعر او التاريخ في خلق الرموز وبعث الحياة الغابرة . ووقتئذٍ يكون للوسائل التشكيلية من المرونة والدقة مايجعلها تبلغ الحقائق المعنوية . وإن هذه الوسائل التشكيلية بالذات هي جوهر اللوحـــات والتماثيل التي قد تبدو مستلهمة من الادب . ومن البديهي أن ليس لفن الكلام من أثر يذكر في ابداع الأشكال . فلا الرموز، ولا الوجوه المعبرة ،ولا الطابـع التاريخي ، ولاشيء من هذا الاهتمام الاخلاقي يبدو في المدارس القديمة ، عندما لاتزال الحياة التشكيلية راسفة في اغلال المادة الصلبة .

. . .

وآنئذٍ قد تقدم دراسة العلاقات بين الأدب والفنون شيئاً من الفائدة، التي نبحث عنها عبثاً ، حين تقتصر على التشابه في الالهام ،الطبيعي جـــداً عند

اناس معاصرين . والقول بأن برنردان دوسان بيير وجوزيف فيرنيه كانا يتملقان ذوق الجمهور عندما عرضا عليه لوحات تمثل مغيب الشمس او الليالي المقمرة ، معناه اننا نبدي ملاحظة ليست بذي بال . لكن استقصاء كيفية نشوء هذا النوع من الأحلام التي تراود اصحابها ، إذا جن الليل اوغابت الشمس ، قد يفيد التاريخ . وتلوح لنا إذاً مسألة تثيرفضولنا وهي ان نعرف اي الفنين ، التصوير أم الأدب ، قد أشاع تلك الكآبة الحـــلاقة التي تشملها اتباع المدرسة الرومانسية . وما من شك في أنهما يعملان في غالب الأحيان جنباً الى جنب . ولكن قد يحدث أن أسبقية الفنون التشكيلية التي نلاحظها في العصور القديمة ، لما كانت المهنة متقدمة على التأمل ، تستمر أيضاً في الفترات المتطورة ، عندما تقتبس الأساليب من بعضها بعضاً . فيحاكي الشعراء فن التصوير ، بينما يلحق المصورون الى فهم الرمزية الأدبية . فيكون هذا التبادل الأكيد بين التشكيل والأدب حقيقاً بالدراسة لأنه قد يؤدي الى نتائج تختلف عما توصل اليه عـــلم الجمال المعهود . وهكذا أقر الناس ، كعقيدة لاشبهة فيها ، ان ميـدان الفكر والايمان والفلسفة والتاريخ وما الى ذلك وقف على الفن الأدبي ، وهو فن الكلام . بينما تتعدى الفنون التشكيلية حدودها ، إنْ هي تصدت لمعالجـــة الأفكار من خـلال تراكيبها اللونية والشكلية . ولا يسوغ تاريخ الفن مطلقاً هذا الامتياز للأدب . ولعل القول بأن الفنون التشكيلية قد خدمت الايمان أكثر مما فعلت الكتب المقدسة ، ضرب من المفارقات التي لا يحتملها العقـل في عصر الطباعة . على أن المطالعة عادة مستحدثة قليلة الانتشارنسبياً . وكان قطعاً تقديس الصور أقدم منها وأكثر شيوعاً .

والأدب اقرب الفنون الى تفهم الأفكار ، فهو يتوسل بالاشـــارات

الاصطلاحية ، من كلمات مكتوبة أو ملفوظة ، حتى يتصدى الى جميع حقول الواقع . اذ احدثت الألفاظ لكي تشير الى كل مايجول في خاطرنا وكل ما نشعر به ونريده . بالاضافة الى المفاهيم المجردة والاحساسات والأفعال . أي أنها تومىء الى جماع حياتنا الفاعلة أو الفكرية . ونحن بالكلمات نسلم بجميع مايتصل بساحة شعورنا . ونساير كل مايتوق اليه فضولنا . ويحوز للروائي ، في سياق روايته ، أن يتعرض لموضوعات طبية ، وتأملات فلسفية ، وتحليلات نفسية . ويستطيع أن يستحضر حادثاً تاريخياً أو يصف منظراً من غير أن يتخطى نطاقه . فمادته الأولى هي الألفاظ . ومفرداتنا هي الفهرس الذي ينطوي على مايحتوي الكون . وليست الكلمات اشارات مجردة واصطلاحية فحسب ، بل بوسعها ان تنشيء بجرسها ورنتها وايقاعها لحناً مستقلاً عن مدلولها الخاص . وتضيف هذه الموسيقى الحاناً مرافقة تتحول فيها الفكرة الى شعر . وهي تملك ثروات ايحائية أخرى عديدة . اذ يطلب اليها بعض المؤلفين ، تبعاً لكتابتها ووقع جرسها خاصة ، أن تثير في نفوسنا بعض الاحساسات ، لابفضل التداعيات المصطلح عليها بين الصوت والمعنى فحسب ، بل ايضاً استناداً الى صفة يشترك فيها الشم والذوق على المقاطع اللفظية التي تصفها . بيد أن المجال البصري هو الذي تطمح فيه اللغة المكتوبة أو المقروءة الى أن تبسط الألوان والأشكال امام القاريء والمستمع ، طموحاً طبيعياً جداً بل لاسبيل الى تجنبه بالنظر الى نشاط تفكيرنا البصري . لأن العين في يقظة مستمرة ، لاتنفك ترود الأشياء والأجسام الحية والزمن الذي تشير اليه عقارب الساعة وفصل السنة واطار وجودنا وما يلازمه من اعراض . فالمفاهيم المجردة وحدها هي التي تعيش خارج عالم الظواهر . ولا يفوتنا مع ذلك استعمال

الأشارات المكتوبة ، كما في الجبر ، والتشبيهات ، كما في الشعر ، لكي نلون بها أفكارنا ونرسمها . وينبغي للنثر في الادب الدارج كالقصة والتاريخ والخطابة ، مثلما ينبغي للشعر الغنائي والملحمي ، ان يوحي كل منهما باشكال الحياة وحركاتها والوان الطبيعة ومساكن الناس . وبينما أحدث الكلام المكتوب أو الملفوظ ، قبل كل شيء ، لكي يروي لنا خبراً ، أو يقوم بمحاكمة عقلية ، أو ليقص علينا حادثاً أو ينقل الينا خبراً ، فقد دعي أيضاً أن يكون وصفياً . فيعرض علينا هذا العالم المادي الذي يمتزج بحياتنا امتزاجاً دائماً وتلك الصور المرئية الماثلة في أذهاننا مثول الأشياء من حولنا . بيد ان هذا التصوير اللفظي لعالم وجودنا هو هدف الفنون التشكيلية بالذات . وبذلك يلتقي فنا الكلام والرسم ، وعلى الأخص التصوير والأدب ، في محاكاة اللون المرئي . فينتج عنه تقارب أو تباعد بين هذين اللونين من الوان التعبير .

وربما تراءى لنا انه بوسعها ان يغفل احدهما الآخر . ولهما أن يفعلا ذلك عند الاقتضاء . لانها يستلهمان نفس النموذج . ولأن الطبيعة والانسان يتصديان للشعراء والمصورين بذات الطواعية . ولقد نشأت بالفعل حضارات جهلت أو كادت تجهل الفنون التشكيلية . وقد تفيدنا دراسة تلك الآداب – كالأدب اليهودي والعربي – التي لاعهد لها بالفنون التي صورت الشكل الانساني . على أن حضارات البحر الابيض المتوسط عامة قد شغفت شغفاً واحداً برسم الانسان والتحدث عنه . ولا ينكر ان كلا الفنين قد أغنى صاحبه بما توصل اليه من اكتشاف . فالفنان الذي يؤول الأشكال والألوان يجد قطعاً مايؤيد ملاحظاته حينما يتتبع الكاتب في تحليله الأخلاقي . بينما يتعلم الكاتب او الشاعر من المصور انه أولى أن يسمح للوجه الصامت بالتعبير ، من أن

تحمل الحياة النفسية الدفينة قسراً على الأجهار بسرها .وهي تؤثر عـــادة ان تتسربل بالصمت . فالاديب والفنان بحاجة الى بعضها بعضاً . وإلا أوشك كل منهما ان يجهل نصف الحقيقة الانسانية اذا هو أغفل الفن المجاور له . وحينئذٍ يتخبط الـكاتب الاخلاقي في كلام غير مبين وفي مشاعر وهميـة ؛ بينما لا يتوق المصور الذي يقتصر على أن يكون مجرد عين ترى ويد ترسم ، «إلا الى نسـخ قطعة جميلة من الواقع » . فلا يتجنب النقل السطحي إلا ليتردى في مهـــارة لا طائلة تحتها . وتلك هما عقبتا المدرسة الواقعيـة . كلا الرجلين يدرك إذاً فائدة التعاون المستمر بين الروح والجسد . ولولاه لظلّ تصويرنا الحياة ناقصاً.

وكل من الفنين سند للآخر . يطلعه على غنى وعمق العالم الذي يتقصاه . فلو لم يوجد كتاب اخلاقيون يحدثوننا عن كنه الحياة الداخلية ومعناها ، لكفانا الفضول البصري تسلية والهية . ولو لم يكن مصـورون يستنبطون من العالم الخارجي الصور المعبرة ويعلموننا قراءتها ، لأعتدنا ان نعيش عيشة العميان . ونحن نلاحظ هاتين الحالتين لدى دراسة نفسية الأطفال . إذ يأتي على الولد حين يكتشف فيه الأشياء ويعيش بعينيه . فيكون له من نضارة الأنطباع ، وحدة النظر الى التفاصيل الدقيقة ، وامانة الذاكرة ، ما يثير دهشة الكبار الذين تشّلم فضولهم البصري . ثم يأتي على الولد حين آخر فيغشى بصره بتأثير الذكاء اللفظي والقراءة والاعتياد على سرد الحوادث من غير النظر الى العالم الخارجي . وكان المصور رامبراندت Rembrandt قد وارى فلاسفته في ظلمات قبو ، وجمعهم حول شمعة القت ضوءها الخافت على صفحة من الورق . وذلك هو ، في الحقيقة الوسط الملائم للتأمل الباطني . ومن حسن الطـــالع ان تنير الفنون التشكيلية بنور الذكاء جوانب المادة والحياة ، فيتقبلها في تأملاتهم اكثر الناس عناية بالتفكير

الباطن . ويتعلمون من المصورين والنحاتين ، من الهندسة والمناظر ، ما ينطوي عليه عالم الأشكال والألوان من عاطفة وانسانية . ثم ان تاريخ الفن بكامله يلقن ، اول ما يلقن ، هذه الملاحظة ، وهي ان البشر ، رغم ثبات النماذج والقوانين المسيطرة على المدارس ، وهم وان يكونوا قد بنوا ابذات الحجارة ونقلوا عن نفس الواقع ، فقد استخرجوا منها أساليب متعددة تعدد الأجيال . وخلّفوا للتاريخ انتاجاً متنوعاً جداً ، رغم الاستقرار البديهي للمواد ومظاهر الحياة . ويعلل هذا التنوع باختلاف التقاليد المهنية والتقنيات وتتابع المدارس وتحولها . واذا كانت الأجيال المتعاقبة قد اقرت هذه الطرائق والأساليب المتتالية ، واذا هي اعترفت بما فيها من حقيقة ، فمعنى ذلك ان الفن كان يلقن الناس كيف كانت تلك الحقيقة . وهناك فكرة لا تبارح ذهن المؤرخ الذي يساير مدرسة فنية ناشئة منذ اقدم اصولها ويرافقها بعد تفتحها حتى ساعة انحطاطها الأخيرة . وهي كيف ظفر أوائل النحاتين الأغريق ، الذين مثلوا المصارعين تمثيلاً على جانب من القبح ، بارتياح معاصريهم واقرارهم بحقيقة انتاجهم وجماله ؟ ولم تكن تلك التصورات قد تحررت من ثقل الكتلة المادية وجمودها الباهظ . فكان يكفي ، لكي يدرك الرائي تمثال رجل حي ، ان ينفصل الرأس عن المنكبين بواسطة عنق دقيق وان تتقدم قدم على الاخرى حتى تقلد السير . على ان النقد ، منذ ذلك الحين ، كان يبين هذا النقص التشكيلي اذ تبنى الفنانون مباشرة كل ملاحظة تقربهم من الكمال . فأخذوا بها واعتبروها نقطة انطلاق جديدة . وهكذا كان الانتباه متيقظاً لعيوب تلك المحاولات حتى اذا قومها النقاد ،

قضي عليها . وبعد ان تجاوز الفنانون تماماً هذه الأعمال ــ الشاهدة ، أهملت بصورة عامة ، ودفنوا بعضها في التراب ، مما أتاح لها البقاء بعيداً عن عبث الناس لكي تقدم اليوم مستندات لعلماء الآثار . وامتثل النحاتون ، خلال قرنين ، بهذه التماثيل البدائية حقاً في تنفيذها . بينما كانت الانسانية مبسوطة امامهم على حقيقتها . وأعجب اليونان في القرن السادس قبل الميلاد باصنام وجدها احفادهم همجية قميئة . وبوسعنا ان نذكر حالات كثيرة مماثلة ، إذا نحن صعدنا الى الأزمنة القديمة او هبطنا الى عصور الانحطاط حينما يضعف الذكاء ، وتضمحل الفنون التشكيلية ، كما حدث في فترة الانتقال من التصوير اليوناني الى الاسلوب البيزنطي . وتلك ملاحظات تافهة لا تستحق ان يذكرها المرء إلا ليستنتج منها بعض النتائج . فالتباين بين الواقع والفن انما يدل على ان الناس لا يحكمون على الحقيقة التشكيلية وجمالها استناداً الى مايقدمه الواقع ، بل بالنظر الى مايعرضه الفن . فالانتاج التشكيلي هو الذي يهذب الذوق . وهو الذي يثبت الأحكام البديعة . وهو الذي يسن القاعدة التي نهتدي بها في تقويمنا الحقيقة والجمال ، اكثر مما تفعل الطبيعة . ثم ان الانسجام الذي يحصل بين اسلوب مدرسة فنية وبين ذوق جيل من الأجيال يجد في الشواهد الأدبية ما يؤيده. فهناك زمرتان من الآثار تطلعاننا على تحول الحس البديعي عند جماعة من الناس : هما آثار الفنانين وآثار الكتاب . ومن المفيد ان نقارب بينهما ، فيراقب بعضها الآخر . وحينئذ يبدو لنا على نحو جلي، ان المبادهات في عصور الانتاج التصويري والتشكيلي ، انما تنطلق من المراسم لا من الخواطر الفلسفية وان الاشكال

تنشأ من المهنة لا من التفكير . فالابداع هو تحقيق فكرة . واليـــد هي التي تسعى اليها . ولا يقرها العقل إلا بعد ان تكتشفها اليد . وعلى هذا يعظم الدور الذي تؤديه الفنون في التاريخ الفكري للانسانية . لأنها توسط صورها بين الاشياء وبين نظرتنا اليها . وهكذا تتشابه الآثار التشكيلية في عصر ما تشابهاً كبيراً ، بينما هي تختلف من جيل الى آخر ، مع بقاء الاشياء على حالها طبعاً . وما ذلك إلا لأن هناك عادات تقنية أملت على مجتمع بأسره طريقته في النظر الى العالم . وكانت قد أوجدتها قوانين خاصة بها وأتاحت لها البقاء ثم حولتها .

الفصل الثاني

علم الآثار والملحمة

- ١ -

الملحمة وعلم الآثار والجغرافيا — المنظر والميتولوجيا — المنظر الذي يتحول الى تمثال — الخرافات الاغريقية والآثار — آثار مدينة ميسان Mycènes واورستية Orestie اسكيلوس — فيرجيل ينقب في ساحة روما Forum عن اصول تاريخ المدينة .

الملحمة هي الصيغة الاولى للتاريخ بل وللجغرافيا . وحق لأسترابون Strabon ان يكتب عن هوميروس انه حينما يعرض للكلام عن منطقة أو شعب ،لايختلق ولايخرص ، بل ينقل ماوصل الى علمه من قصص الرحالة، ومن الروايات المتداولة في زمانه . واوليس Ulysse أحب ابطاله اليه لأنه كثيراً ما أبحر واطلع على عادات الشعوب العديدة النائية . أما مصادر المادة الملحمية للقصص الحربي ، فليست سوى الأخبار التي يتناقلها الناس شفاهاً . ونحن نعلم عن تجربة أن هذا الضرب من النقل لايتجاوز قط الأجيال الثلاثة ، فيمكن أن تعي حافظة الحفيد أقوال والده وجده . وإذا تعدت الوقائع هذه المراحل

الثلاث ، أوشكت أن تمحي من ذاكرة أفراد العائلة . فتنتقل بعدئذ محرّفة ويتعذر التعرف عليها . ولكن الى جانب الروايات المتحولة ، هناك آثار راسخة . إذ تترك الأجيال من بعدها ذكرى تنقشها في مادة لاتفنى . وينقضي الناس وتبقى ديارهم على الزمان . وتدول الأمم وتعبر آثارها القرون . بل ان هذه الآثار ، على صمتها وتشويهها ، لتطلق خيال القوم فيبعثون من مرقدها تلك الانسانية التي أمست أثراً بعد عين . وبذلك تعد الحجارة العتيقة التي صنعتها يد الانسان الغابر من البذوروالتي لقحت مادة الملاحم . فالحصون والمعابد والقبور وجميع هذه الأطلال التي لايقع عليها بصرنا إلا ويدفعنا دافع من العطف ، الى تخيلها في شبابها ونشاطها ، انما هي الرابطة التي تستبقي مأثرة الجدود في ذاكرة الانسان وخيال الشعراء . ويعجب عابر السبيل بعظمتها ، عجب فلاح فيرجيل Virgile الذي كان ينبش العظام بمحراثه . وغالباً ما يتصل علم الآثار بعلم طبقات الأرض . وكثيراً ماتبدو الصخرة الطبيعية وكأنها حطام هندسة قديمة ، فتدرك بسهولة ويسر يد الانسان على المواقع الطبيعية . وعلى العكس يبدو أثر الطبيعة أوضح من أثر المهندس في الأعمال الهندسية البدائية كالحجارة القائمة والنصب . وبوسع سدف صخرة ناتئة ، أو منظر صفاة معلقة في الفضاء أن يهيجا في خاطرنا ذكرى صاعقة حلت في ذاك المكان ، أو صورة حيوان تحجر فيه ، فتمتزج الميتولوجيا بالتاريخ ، وتنفذ الحوادث الخارقة في العالم الواقعي .. يتلون بلونها . ولم يخطيء استرابون حينما نظر الى الوقائع التي رواها هوميروس والى الأوصاف الجغرافية التي أتى بها نظرته الى وثائق صحيحة . وحينما استجلى ،خلف الخرافات ، الحقيقةالتي حوّرها الاعتقاد الشعبي وخيال الشاعر ، فأمست حقيقة سامية .

وانه لما يدهش المسافر الذي يجوب لأول مرة مقاطعة كراو Crau الفرنسية على الطريق التي تصل مدينة آرل Arles بمدينة ميراماس Miramas ، أو على الطريق التي تؤدي به من بلدة سالون Salon الى نهر الرون Rhône ، أن يرى ذلك السهل المنبسط المفروش بالحصى . فتنزع به نفسه ، ولو كان اقل النـاس فضولاً ، الى أن يتساءل عما طرأ بغتة على طبقات الأرض فأحدث مثل هـذا المنظر الغريب . وكيف تألف ذاك الجمع العـديد من الحجر المستدير في تلك البقعة من مقاطعة بروفانس Provence . وليس يتعذر على علم الجغرافيا الحديث ، بعد نظرة سريعة الى الخارطة ، ان يجيبنا اننا ازاء ركام قديم لنهر الدورانس Durance الذي كوّم طيلة قرون فوق هذه الأرض التي جفت اليوم ، وقبل أن يتحول الى الغرب ، فتات الصخور التي جرفها التيار من جبال الألب الثلجية . ولم يطلع استرابون على نظام المياه في الجبال اطلاعاً كافياً فيتصور نهراً قادراً على تحويل مجراه من مكان الى آخر ، بعد ان يملأ مسيله الاول بركامه. فاقتصر على شروح ارسطو وبوزيدونيوس Posidonius في هـــذا المضمار . ويذهب أرسطو الى أن الارض قد لفظت قديماً جميع هذه الحجارة عقب زلزال فتكومت في ذاك القاع مدفوعة اليه بثقلها . ويرى بوزيدونيوس أن هـذا السهل الذي يفيض الحصى على جوانبه ، قعر بحيرة قديمة تجمد ثم تكسر ، حتى صار الى هذا العدد الذي لاحصر له من الحجارة . وتقارب هذه الشروح الحقيقة فتكاد أن تكون معقولة . ولكن سبقتها فرضيات أخرى اعتمدت على خيال كان له نصيب أوفى من السذاجة التي تتنازعها الخوارق . لان علم طبقات الارض هو ايضاً قد جاز طوراً خرافياً . فتركت هذه الفرضيات اثرها في الشعر . واستند اليهـا اسكيلوس Eschyle اليوناني في مقطع من مسرحيته «بروميثيوس المصفد بالاغلال.

واليك الوسيلة التي يهدي به العملاق صاحبه هرقل Hercule الى الطريق التي ينبغي له ان يسلكها متوجها من جبال القفقاس الى جزر الهسبريد Hespérides في المحيط الاطلسي . قال : « ولسوف تلقى جيش الليغور Ligures المقدام فتعوزك السهام، في لحظة ما ، وذلك قضاء مبرم . فلا تظفر يدك على وجه الارض بحجرة واحدة تتسلح بها،لان تلك الاراضي جميعا هشة رخوة.ولسوف يسعدك الحظ فيشفق جوبيتر Jupiter على ما انت فيه من حيرة . فيجمع تحت السماء غيوما ثقيلة دكناء ويغطي اديم الارض بوابل من الحصى المستدير .وتلك اسلحة جديدة تستعين بها على ان تمزق بسهولة ويسر شمل الليغور الذي لا يحصى عديدهم .وبدا ليوزيدونيوس ان يتساءل:لماذا لم يمطر جوبيتر وابل حجارته مباشرة على جيش الليغور بدلاً من أن يحمل هرقل على جمعها ؟ ويجيبه استرابون ان مايجري به قلم الاقدار لامردة فيه . وانه لو اراد الانسان ان يناقش العناية الالهية ويحاسب القدر ، لما سلمت واحدة من معطيات التاريخ او الجغرافيا . ولكن ألا تحافظ هذه القصة الخرافية على كامل قيمتها لتشرح لنا كيف حدثت مقاطعة كراو ، سواء القيت الحجارة مباشرة من غيوم جوبيتر أم رمت بها يد ابنه هرقل ؟ ومهما يكن من أمر هذه المحاجة ، فهي حرية بأن نحتفل بها ، لانها توضح لنا الفترة الاسطورية التي مرت بها الجغرافيا . وحينما لا يكون للفضول الانساني متسع من الوقت ليستكشف فيه العلل الوصفية ، فانه يتلهى بابداع الاسباب العجيبة الخارقة . أوليس كثير من قصص الاوديسة Odyssée مفاهيم جغرافية لم تتجاوز طورها الخرافي ؟ فقد تبين للمؤرخ فيكتور بيرار Victor Bérard ان في الأراضي الكبريتية الى الشرق من نابولي كان يعيش شعب السيكلوب Cyclopes الهائل . وهم عمالقة يملكون عيناً واحدة

مستديرة في جبهتهم . وقديماً لاحظ استرابون كثيراً من الشبـه بين مجموعة كاريبد وسيلا Charybde et Scylla وبين انماط الصيد في مضيق مسين Messine .
« وكان الشعر عنده ضرباً من الفلسفة البدائية » . وهذا الشعر نفسـه غالباً مارمى الى تأويل حادث طبيعي بتدخل الأبطال والآلهة .

• • •

ولا يعنى الانسان إلا بالانسان . فهو الـكائن الوحيد الذي يعرفه جسماً وروحاً . وقد أرشده الاختبار الى ان افعاله واقواله تتحكم بها عواطف وارادات . وفي سبيل أن يعلل ويفهم المظاهر المحيطة بوجوده لم يكن له بد من ان يتقرى النوايا التي تبديها ومن أن يتوهم ، خلف تلك الوجوه الملغزة ، كائنات خفية تشابهه شبهاً كبيراً ، مهما اجتهد في ان يتصورها مختلفة عنه . وان مانسميه « حب الطبيعة » ، ونعني به تلك الأحلام الفاتنة التي تطوف بالشعر في بعض عصوره ، قد يبدو ضرباً من الفرار يلوذ به الشـاعر هرباً من سطوة الحياة الاجتماعية ومـأوى بعيداً عن النـــاس وذهولاً عن النفس في العزلة الواسعة . ولكنه يبدو ، على الأصح ، انبجاساً لحياتنا الوجدانية في هدأة الأشياء وانعتاقاً لحساسيتنا التي سرعان ماتستقر في الأجسام غير الحية . وهي ، إذ نكسبها معنى ومدلولاً ، تزيد من امكانات عاطفتنا ومن شدة حياتنـــا المعنوية . والرومانسية الحديثة ، وصفحات شاتوبريان في الوصف ، ومقطوعات شومان Schumann في الليل ، وقصائد لامارتين Lamartine في الموضوع ذاته ، كل هذا الانتاج ، وان يكن سحره الموسيقي أشد وقعـاً في النفس من سناء ألوانه وقوة ايحائه بالاشكال ، ليس الا اشعاعاً من العطف الانساني على العالم ، شأنه

في ذلك شأن الميتولوجيا والتشكيل القديم . ويرجع الشعر اليوناني كله ، عقيدة وفناً . الى ارتسام النفس البشرية على العوالم الثلاثة : عالم الحيوان والنبات والجماد . ولم تبرهن حضارة اخرى برهاناً أوضح وأعم مما فعلت حضارة الاغريق على نفاذ حياتنا الروحية ، ذكاء وعاطفة ، في الظواهر الجوية ومناظر الطبيعة . وهناك فن رائع ، هو النحت ، قد يسّر تلك الصلة بين الانسان والأشياء ودعمها ، حين ثبّت تحول الهوى في تمثال من المرمر . والنحت ، إذ يعيد الى ضحايا التناسخ جمالها الأصلي ، يذكرنا بالانسانية المختبئة خلف الصخور والينابيع . فكانت بيبليس Biblis أو دافني Daphné حوريتين جميلتين قبل ان تسكبا الدموع في الينبوع أو في ورق الغار المرتعش . وقد قال ذلك ، بصورة ظريفة ، أحد شعراء المدرسة الاسكندرانية اليونانية الى مجموعة نيوبه Niobé ، «كانت الآلهة قد حولتك الى حجر أصم وحجر براكسيتيل Praxitèle اعاد اليك الحياة» .

ونحن ، اذا عرضنا لهذا العالم القديم من خلال شواهده الفنية والشعرية ، منذ هوميروس حتى فيرجيل ، ومن خلال ذاك العدد الوفير من التماثيل الرخامية التي إقتنتها متاحفنا الحديثة ، واذا نحن ، بالاضافة الى ذلك ، ذهبنا مع الوهم وطفنا حول البحر الأبيض المتوسط ، هذا البحر الداخلي الذي كان مرتع الخيال الوثني ، لما وجدنا فيه موقعاً شهيراً لعظمته او غرابته ، إلا وذكرنا بمأساة خرافية جميلة ، وبالتالي بعمل رائع من أعمال الشعر او النحت . واذا كان بمكنتنا ، على غرار مركور Mercure الذي كان يبعث به جوبيتر من الأولمب الى أقاصي مملكته ليحمل اليها أوامره ، ان نجتاز البحر على خط مستقيم كما كان يفعل الساعي الالهي ، لألفينا عمالقة على الجبال وجنيات فوق اليم . من جبل القفقاس

شرقاً حيث صفد بروميتيوس بالأغلال ، حتى المنفـذ الغربي حيث حمل أطلس السماءفوق كتفيه .بينما مكث العملاق انسلاد Encelade وسط هذا الحوض ينوء تحت ثقل جزيرة صقلية وبركانها الثائر . واذا ماوطئت أقدامنا اليابسة وسايرنا الشواطيء على غرار البحارة اليونان او الفنيقيين لرأينا الأساطير تمزج بالمواقع مزجاً حميا . فتبدو الميتولوجيا العنيفة الأولى لعلم الجغرافيا . فرحلة الأرغونوت Argonautes التي لم تكتسب شكلها الملحمي إلا متأخرة على يد الشاعر ابولونيوس Apollonius من جزيرة رودس ، كانت ، طيـلة قرون ، نشيد بلاد الهلسبونت Hellespont وكان ابطالها واحداثها تزداد وتتحول . كلما تناقلتها الشعوب وتوافرت المعارف الجغرافية لعون قصص المسافرين . وهـذه الرحلة الخرافية صيغـة اسطورية لرحلة حقيقيـة في جزر يونيا وهي لمنوس Lemnos ولاسيزيك La Cyzigue ولاميزي La Mysie ومر كولشيد Colchide ، ثم العودة عن طريق ليبيا ومدينة سيرين Cyrène وتكاثر ركاب السفينة ارغو Argo في الموانيء التي رسوا فيها . وتنقلنا اسطورة بيرسيه Persée الى الجانب المغربي من البحر الابيض المتوسط بالقرب من العملاق اطلس . بينما تؤلف اعمال هرقل ، بطل مقاطعة الدوريد Doride ، ملحمة غير مكتوبة ضمت اساطير محلية لبلاد البيلوبونيز Péloponèse من ارغوس Argos الى اولمبيا Olympie . ونهجاً على منواله ، اقام البطل تيزيه THèsèe شهرته بفضل انتصاراته على العمالقة والغيلان المسيئة . كذلك كان الارباب ، مثل زوس Zeus في جبل الاولمب ، وابولون في مـدينة دلف Delphes ، قد وطدوا سلطتهم وتكريم الناس لهم بتغلبهم على قوى شريرة . وفي اصل هذه الاساطير ، يكتشف الباحث او هو يخمن طقساً من الطقوس الموضعية ، او خرافة اوحى بها موقع طبيعي ، ينبوعاً كان ام صخرة ام مجرد شجرة من الأشجار .

والمواقع الطبيعية انما تثير الاهتمام حينما تخرج على المألوف،بسبب غرابتها بالذات ، فيبدو عليها انها تفصح عن ارادة فذه ، اي، بالاختصار ، بقدر ما تشابه عملاً من اعمال البشر . وهذا معناه ان الطبيعة تتحدث بلغة الفن ، وتوقفنا الجبال والكهوف والينابيع امام قصد واضح جداً ترمي اليه ، فيسعى تفكيرنا الى استقصاء الوسيلة التي استعان بها عقل مدبر وقوة مبدعة في سبيل ايجادها . ويصبح تدخل المعجزات وقتئذٍ اقرب التعليلات الى العقل . وهكذا ازاء غرائب الطبيعة ، سرعان ما يتحول الاعجاب او الدهشة الى احترام ديني . فتوحي الينا المناظر المهيبة بقوة تفوق طاقةالبشر ، او بوجود آله فيها . وكانت الجبال من سيناء الى الاولمب ، ومن بوي دودوم Puy de Dôme المتواضع الى الهيملايا،مقر الخالدين الجبابرة. والانسان الذي شيدّ مسكنه،منذ القديم، مدينة كانت ام قصراً في أعالي الجبال ، قد توهم مقام الالهة فوق القمم المنيعة .ولم يترك الخيال البشري المغاور خاوية من السكان ، وهي التي اشتملت ظلماتها على الرعب ، فأقامت فيها تبعاً للأزمنة ، قوى خفية غامضة أو غيلان رهيبة او ارباب جاؤوا من سقر او مجرد الهة ريفية صغيرة وذلك قبل ان تصيرهذه الكهوف مأوى للنساك . فمغارة القديس امادور في مقاطعة روكامادور Rocamadour . ومغارة المجدلية في جبل القديس باوم Baume وغار القديس باتريك في دونفال Donefal في ايرلندا ، ومئات أخرى من المعابد الجبلية تذكرنا بتلك الطاقة العاطفية وبذلك المعين الشعري اللذينْ استبدا بقلب هـــذه الكهوف الطبيعية . وتردد ابطال المسيحية ايضاً ، عقب ابطال الاقـدمين ، الى القمم الشامخة. فاستقر القديس ميخائيل بذروة جبل القديس غارغانو Gargano في ايطاليا وبرأس الجبل الذي سمي باسمه في مقاطعة النورماندي .وبقمة بوي Puy المدببة ،

وفوق الصخور الوعرة التي قد تتشح بالضباب ، ترى احياناً لسكان السهول المجاورة لهب غريب يتقد . فقال ايفاندر Evandre الملك في ملحمة فيرجيل وهو ينظر الى هامة الكابيتول Capitole الشائكة » ان الهاً قد توطنها ،لكني لا ادري من هو « كذلك لا يلبث الخاطر الذي ينفعل امام موقع من المواقع ، ان يتعرف فيه رباً من الأرباب .

وليس البون شاسعاً بين بعض عجائب الطبيعة وبين آثار الفن. وأبسط هذه الآثار هي نُصُب المنهير Menhirs والكروملك Cromlechs التي لا تعدو أن تكون صخوراً نحتها الانتكال الجيولوجي . على أن ارادة انسانية وأيد بشرية قد رفعتها ونقلتها من موضعها ، وجعلتها صفاً واحداً . من هم اولئك الناس ؟ وفيم كان سعيهم ؟ ومتى تم ذلك ؟ وحينئذٍ لا يسعفنا شوقنا دائماً بأحلام خرافية . بل هو يمدنا أحياناً بأفكار وضعية . فينشيء التاريخ ، ويجدّ في بعث الماضي . ولم تبح بعد صخور كارناك Carnac الشهيرة بسرها الى علماء الآثار . والى أن يتم ذلك ، لاتزال الريح التي تصفر فوق هذه الأشباح المتحجرة تنقل الى السهل ليلاً أنين الأرواح التائهة . ولاتزال الخرائب المهجورة آهلة بالأطياف . ثم ان فرسان الأساطير ، والامراء الألمان الذين يعيشون خارج الزمن ، والغيلان ، وذوي اللحى الزرقاء بالاضافة الى الامراء الفاتنين ، والهاجعات الجميلات في الغابات الظليلة ، يسكنون دائماً مجاري المياه الخربة وقواعد الأبنية التي علاها الشوك . وغالباً ما انبثقت خرافات اليونان القديمة ، وأساطير روما فيما قبل التاريخ ، وقصص اوروبا القوطية ، من اطلال مهيبة ومن المجتمع التي كانت تبعثه في مخيلة الناس . أما المدافن المهجورة والقبور التي اكتشفت متجمعة على نحو مجهول ، فقد أوّلها خيال القوم كساحات قتال او

مذابح . لأن الجزرة وحدها قادرة على تكديس ذاك العدد العديد من العظام . وفي ميـــدان اليسكان Aliscamps بمدينة آرل Arles ، وفي مضيق رونسفو Roncevause وأمام بعض القبور ، توهم الناس معارك ملحمية كثيرة . وفي كهف قديم وجد في كولن Cologne الألمانيـة ، تعرفوا رفات نساء لازمن القديسة اورسولا Ursule فأبادتهن قبيلة الهون Huns . وهناك ضريح قـديم اكتشف في مدينة كومبوستيل Compostelle في اسبانيا ، كان بمثابـة نجمة القطب للحجيج الذين يمموا شطر الغرب . وفي هـذه البقعة القصوى الغربية من القارة ، استطاع قبر القديس جاك أن يوازن قبراً آخر ، هو مقـــام السيد المسيح «الذي كان يجتذب اوروبا شرقاً ، نحو الطرف الآخر من العالم المسيحي ، وبينهما ، وفي بهرة عالم البحر الأبيض المتوسط بالذات ، حدّد ضريح القديس بطرس في روما ، عاصمة المسيحية .

وأحياناً يفنى مجتمع ، وتنطفىء أنوار احدى الحضارات ، بعد أن أجهدها مرض دفين أو ألمّت بها كارثة . ويشمل كتاب الانسانية العدد الكثير من هذا النوع من المحن . فيحدث انقطـاع في مجرى التاريخ . ويعفي الزمن مانقشه البشر في المادة ويطمسه . وعندما تدب الحياة من جديد ، تجد الأجيال الجديدة نفسها قبالة اطلال مشوهة ، ممسوخة ، يستعصي عليها فهمها . لكنها مع هذا أعمال انسانية لاريب فيها . فيتوق لها فضولنا . ولابد لنا من استكشاف مدلولهـــا . وتزدهر الأساطير حول تلك الخرائب . وتبقى الحجارة العتيقة المنقوشة ، لايعتريها البلى ، فيما وراء فترات الركود او النشاط التي يجتازهـا التاريخ . وتظهر لنا المدافن والقصور المتداعية ، وقواعد الابنية التي لانستبين لها شكلاً ، كأنها نداء انساني شحن طاقة عاطفية ، أو رمس قديم له جاذب فني .

والاساطير الاغريقية مناظر تحولت الى تماثيل . فقـد توهم الخيال في الصخر والنبات ،في الينبوع والامواج ، عواطف وإرادات وأهواء غافيـــة وانفعالات لاتزال متأرثة . ونسج الشعر على لحمة هذه المعتقدات بعض الاخبار الغرامية . ولم يكن هذا التناسخ من قبيل النزوات الأدبية فحسب ، بل كان تعليلا ساذجاً لوجودالروح في الاشياء ، كماوجدت عند البشر. ومناظر الاوديسة كمنـاظر الشاعر ثيوكريت Théocrite اليوناني ، تمزج الخوارق بالواقع . حتى ليظن القارىء ان مختلف عوالم الكائنات لم تثبت بعد تماماً . فلم تنس الصخور التي تنصب ظهرها الوعر فوق البحر الازرق ، الزمن الذي كانت تحيا فيه حياة التنين . وعند مدخل خليج الفياكيان Phéaciens قامت صفاة ضخمة ، حسبها الناس مركباً . فرووا ،في بعض الايام ، انها كانت حقاً سفينة حوّلهـــا الإله بوزيدون Posèidon الى حجر . وهكذا انتثرت صخور ناتئة، على شواطىء البحر الابيض المتوسط وفي مضايقه . واعتبر القوم ماكان منها أقرب الى التصوير ، من فصيلة الغيلان . وتناقـــل الملاحون أخبار عمالقة شريرة ، وهم يقودون مراكبهم ويتفادون تلك الحجارة البارزة . وقصت الأوديسة قصة السيكلوب بوليفيم Polyphème الذي رمى صخوراً عظيمة الجرم من ذروة جبل في صقلية أو في اليونان الكبرى ، ليغرق بهـــا الزورق الذي كان يحمل اوليس وصحبه . وتمكن ذاك الرجل الداهية من ان يفلت منها . لكن الصخور التي أخطأتـه لم تزل الى يومنا تخرج هامتها السوداء فوق الامواج الزرق .

ولربمـا أهلكت واحـدة منها العاشقين اسيس Acis وغالاتيه Galatée بعد أن باغتهما العملاق العذول . وأثار تلاطم اليم فوق الصخور خرافات اخرى كثيرة . فأصبح الصخر الذي ترتمي عليه الموجـة المحتدمة ثم لاتلبث أن تفلت

منه ، هـذا الصخر العاجز عن الامساك بذاك الكائن المراوغ ، أشبه بعاشق أبله لايفتأ يتأوه ويتوسل للحورية الشقراء التي تزلق بـين يديه وترقص تحت ناظريه . وازدهرت تقمصات أخرى فوق هـــذا المنظر . مَن البحار الذي لايذكر مشهد البحر الضاحك تحت وابل سهام الشمس الذهبية ؟ والصفاةالثابتة التي وغلت في البحر المائج فأشرفت على لطع الزبد البيضاء ، بدت أشبهبالراعي المطرق الذي يسرح طرفه في أغنام اليم وهي تجري . وهكذا تـدب الروح شيئاً فشيئاً في الصخرة الاسطورية . وتتسم بسمة انسانية . وجميـع الخرافات التي تحاك حولها تظهر لنا مشرقـــة ساحرة ، لأنها تضم في تصوراتها ، طبيعة بهية .

ولم يعهد الأغريق بطلاً على جانب من الشهرة ، الا وكان رجلًا متحجراً. وروى لنا الشاعر اللاتيني اوفيد Ovide الظروف العاطفية لهذه التقمصات ، كما حـدث لأنيوس Ennius ورودوب Rodope وليكاون Lycaon وسيرون Seyron وسيلا Scylla ، وغيرهم كثيرون ممن قيل فيهم :

«لقدغدوا الآن جبالاً باردة ، بعدأن كانوا قديماً أجساماً تجيش بالحياة»

وتسعى أقاصيص الشاعر صعداً باتجاه عكسي الى تقصي نشوء الخرافات. وذلك رد فعل طبيعي للتأمل في الأشكال . وبينما نحن نتلمس تفسيراً لجوانب الأشكال ، فانها تصير حياة وفكرة تجسمتا تجسماً مادياً . فالميتولوجيا هي بعض الشيء الفترة الدينية لعلم طبقات الأرض ، بل وعلم الحيوان . وعلينا ان نعد الهة الوثنية فصيلة من أجمل فصائل الكائنات الحية في البحر الأبيض المتوسط. وكم من الأساطير البدائية التي لم تكن الا سعياً فكريـــاً في سبيل تفسير

حوادث الطبيعة ! وأول ما يأسر الانتباه ويثير الدهشة ، الحادث الفريد الشاذ. فينشط ذكاؤنا أمام غرائب السماء والأرض . فلا السهل المنبسط ولا السماء الصافية يهيجان فضولنا ، بل هي الصاعقة اوالصخور المعلقة فوق السفوح الهاوية . ويوجد في هذه المناظر قوة بادية للعيان وعمل . ونرى فيها جهداً وارادة . ونفترض خلف مظاهرها ، مهما تنوعت ، كائناً معنوياً على شاكلتنا. فالعاصفة سورة غضب . وكومة حجرية تثير في ذاكرتنا صدمة وغى . ووادي تامبه Tempé الضيق ، بين جبلي الاولمب واوسا Ossa ، غور انكساري صقله شلال يجري فيه . وبقي الأضطراب واضحاً فلم يستطع الخيال الذي يفتقر الى معارف جيولوجية لتعليل تلك المأساة الأرضية شرح هـذا المنظر العنيف الا بتدخل عمالقة استبد بهم الهياج . وفي تلك الجبال المتصدعة رأت أساطير مقاطعة Thessalie بقايا معركة للمردة الذين عزموا على غزو السماء . فكوّموا جبل بيليون Pélion فوق جبل اوسا . فارسل عليهم زوس صاعقة من علياء الأولمب ، قرضت كل شيء . وظل هذا الصراع بين الصخر والصاعقة الى عصرنا ، ظاهراً للعيان ، وكان الخيال قد اضاف اليه العمالقة ، فكانت اضافة تافهة .

وينصرم الزمان ، ويصور الفنان اليوناني بوليغنوت Polygnote أهل الجحيم تحت رُواق من أروقة مدينة دلف . فيجعل فيهم عمالقة يرفعون الصخر ويدفعونه في هجومهم الأثيم . ولم يفت الزائرون أن يؤلوا عمل سيزيف Sisyphe كعقوبة . ورأوه في سقر ، كما كان بادياً في لوحة الفنان ، يدحرج أبد الدهر صفاة على سفح جبل . ولكي يكون العقاب خالداً . كان لزاماً عليهم أن يتخيلوا الصخرة تسقط ثانية الى قاعدة الجبل ، بعد أن تبلغ قمته . فكانت العبارة القائلة : « رفع فلان صخرة سيزيف » . تلك الكلمة النابضة بالقوة والتي

تعبر تعبيراً شديداً عن الجهد الضائع سدى والاعياء الذي لاحدّ له ، الحلقة الأخيرة من سلسلة يتراءى لنا أنه بالامكان تتبعها حتى اصولها . فالموقع يولد خرافة . والخرافة توحي بصورة . والصورة تقتضي شرطاً منطقياً يتلخص في فكرة تتصل بالفن والاخلاق معاً . أوليست في الغالب المفاهيم المجردة التي يتصرف بها الفكر ، بقايا صور أصابها التأويل ، وكان تأويلها أحياناً مناقضاً لمعناها الأصلي ؟ وكثيراً ماتكون الانطباعات البصرية العنصر الأساسي في التفكير المجرد . ونحن اذ نقوم بعمليات عقلية ، تبدو لنا الرموز اللفظية اكثر رشاقة ومرونة من هندسة الأشكال . على أن الشعراء ، حين يستخدمون التشابيه ، انما يحاولون أن يعيدوا الى لغتهم نضارتها وشبابها ، برجوعهم الى معين المصدر الذي جرى منه تفكيرنا .

وتشتمل اطلال الآثار الانسانية على قوة اسطورية لايستطيع أن يحترس منها اكثر الناس روية وتمحيصا . وتنزع بنا الحجارة العتيقة التى نقشتها يد البشر أو نقلتها من موضعها ، الى أن نتخيل الكائن الانساني الذي تداولها. وينتبه ذكاؤنا لدى النظر اليها ، كما لو كنا نصغي الى صوت بعيد . بيدان لغة الحجارة لاتملك من الدقة ماتملكه لغة الألفاظ مما يقوي سلطانها على النفوس اذ يبقى خيالنا حراً في خلق المغامرات التي هي خليقة بتلك الأطلال . وكأن قدمها قد زادها كبراً وتشامخاً . ولئن تعلق الخيال بتلك البقايا ، فان له مجالاً رحباً عبر القرون . وأيّد علم الآثار ، بعد اكتشاف حضارة ميسين Mycène ، صحة ماذهبت اليه القصائد الهوميرية . فليست الألياذة خيالاً صرفاً . بل انها اكتست حلة قشيبة وزاد وقعها في نفوسنا حينما عثرنا فيها على صورة حقيقية لانسانية زالت من الوجود . ولكننا نعلم الآن مبلغ ارتباط علم الآثار بالشعر

وتداخله فيه . وهناك أسباب كثيرة تدعو الى الاعتقاد بأن قصص هوميروس قد نشأ بالقرب من آثار العهد الميسيني . وبقي بعضها الى يومنا بعدان الهم تلك الأساطير . وكانت مدينة بريام Priam قد اندثرت بعض الشيء ، وحلت محلها مدن لاحقة . غير أن ذكراها مازالت عالقة بالأذهان حتى عصر فيرجيل . اذ ان الشاعر وطد عزمه على ان يحج الى موقعها قبل ان يضع اللمسات الأخيرة لقصة الأنيادة Enéide . امامدينة اغاممنون Agamemnon فهي قائمة الى يومنا ، على نحو ما كانت عليه أيام الشعراء المتجولين في زمن هوميروس . ومـا فتئت تيرنت Tirynthe « المسورة » ، المدينة التي تطبق عليها الجدران العالية ، اشارة الى الدهشة التي اعترت هوميروس امام ذلك البناء الذي شيده شعب بيلاج Pelasge . وتلك الآثار ذاتها التي لاتزال تثير اعجابنا اليوم. ولم تنشأ تلك الدهشة في قلوب الرجال الذين رفعوا تلك الحجارة الهائلة ، بل هي ترجـع الى زمن صارت فيه الأبنية أخف وأرشق . وبذلك يضم شعر هوميروس بقايا تلاحم حضارتين بواسطة آثارهما . والظاهر ان أحداثاً طارئة قد تقطع احياناً مجرى التاريخ فتفصل عصور من الظلمات فترات غيرها مشرقة . حتى اذا استعـاد الانسان ثقافته ، بعد زوال الكارثة ، انتصبت امام عينيه آثار يجهل مصدرها . فبقي الحجر على الزمان مشرفاً على اجيال غبرت واخبـار انفرط عقدها . فتداخله الدهشة . ويأخذه العجب من هذه الأطلال فيسعى الى شرحها . ويُرجع الى تلك الأسوار الحاوية الانسانية التي اقامتهـا ويأتي كل من برسيه Persée وامفتريون Amphitryon واوريسة Eurystée وهرقل، ليشيدوها وليقيموا فيهـا . وتزدهر الاساطير في هذه الابنية الخرافية . وتلصق بها فلا تستطيع تناثراً ولا اندثاراً . بل تصمد للدهر بحماية تلك الجدران المنيعة . .

وتبدو لنا اللبؤتان المنتصبتان على باب مدينة ميسين كأنهما عبقرية عائلة الأتريد Atrides المتعطشة للدماء . فهما الى يومنا تحرسان قصراً استبد به الزنا والأثم وقتل الوالدين واكل اللحوم البشرية ، وكانتا منذ القديم وقبل عصر هوميروس تقفان عند مدخل مدينة عالية صَخِرة مقفرة . وظهر هذان الوحشان من الحجر في زمن اسكيلوس ، تجسيداً لروح تلك البقعة الموحشة. وربما حملتنا الشاعرية الضارية التي تفوح من الأوريستيه Orestie على الاعتقاد بانها نمت وازدهرت في ذلك المكان بالقرب من اللبؤتين . فالمأساة الأولى من هذه الثلاثية ، وهي مأساة اغامنون ، تستوقفنا مذعورين على عتبة الدار التي ولجها البطل العائد من طروادة . واذ كان على كاساندرا Cassandre الكاهنة ان تتخطى بدورها تلك العتبة المشؤومة ، وقفت وقد اجتاحها وَجْد الانبياء وانفجرت رؤاها الرهيبة جملاً خفية غامضة . ونحن نجد في عباراتها التصويرية ذاتها مايذكرنا بذلك الباب الشهير . فهي ترى ايجيست Egysthe على النحو التالي ، تقول : « ان احدهم ينوي الثأر ، أسدٌ هو ، لكنه أسد جبان يقبع في داره » وهي تنظر الى كليتمنسترا Clytemnestre نظرتها الى « لبؤة ذات قدمين تضاجع ذئباً ساعة غياب الأسد النبيل الذي سوف يلقى حتفه ، لهفي عليه . وحينما يجد ، فيما بعد ، شيوخ الجوقة العقوبة التي انزلت اخيراً بالجريمة ، يقرن شعار الحيوانين باسم اغامنون . تقول الجوقة : « وأخيراً أقبلت العدالة ، لتثأر لعائلة بريام وتنزل عقابها الصارم . لقد أوفت على قصر اغامنون ، الأسد المزدوج ، وآله الحرب المزدوج » ويبسط الفزع سلطانه على كل مأساة اسكيلوس التي تبدو منبثقة من خرائب ميسين . وكانت صورة اللبؤتين قد لازمت فكر الشاعر . واعتقد الناس ان هذه الحجارة الخرافية المفجعة ضمت بين ظهرانيها

قربانية الشر الخاصة بالعرق الاغريقي .

ونهب اللصوص قديماً ، وكذلك علماء الآثار المحـــدثون ، الجانب الأكبر من قبور ميسين . ولكن المسافرين ، حتى عصر بوزانياس Pousanias ، شاهدوا الرموس التي رقد فيها اغاممنون وكاسندرا وايجيست وكليتمنسترا . على ان ابطال هوميروس غير هؤلاء الذين وجدت رفاتهم في الأرض . ففي الألياذة يحرق الموتى ، بينما كانت القبور تضم جثثاً مزدانة بالجوهرات . وكانت مدينة ميسين العليا ، في نظر الشاعر الهوميري وعنداسـكيلوس ايضاً ، تمثل خرائب قديمة جداً . وهنا ايضاً ، لاتعرض علينا الأسطورة أصلاً للآثار . فهي أحـدث عهـــداً منها . فكانت الأطلال هي التي أوحت بوقائع الأسطورة . ويشير اسكيلوس في المأساة الثانية من ثلاثيته الى الطريقة التي ينهجها الشعراء في إستنباط الذكريات التي تحوم حول هذه الأمكنة . فالأورستية هي حقاً ثلاثية الخرائب التي حلت بها اللعنة ، والباب المشؤوم والمدفن . وتكون مسرحيـة اغاممنون مأساة الباب ذي اللبؤتين المفترستين . وتشير المسرحية الثانية « حاملات القرابين » الى الضريح الذي ثوى فيه الموتى ولما يثأر لهم . وفيها لا يظهر الشخص الرئيسي ولا ينبس ببنت شفة . ولكن إرادته لاتقل صلابة ووحشية في قبره الصامت . ثم يظهر أورست الذي جاء يطلب دم أبيه ويقول : « من فوق هذا الكثيب ، اني لأرسل النداء المقدس : أيها الوالد أصخ بسمعك واصغ إلي ... » وتمزج الكترا Electre ورفيقاتها العويل بالدعاء . وينحنون جميعـــاً على الأرض التي يسهد فيها الميت ولمـا يدرك ثأره . ويستمر أورست في ندائه : « والدي اني أدعوك أنت ... إنشقي أيتها الأرض ليشهد أبي المعركة ... والدي ، ألم تر الى طفليك وقد لطيا الى هذا الضريح » وذاك رثاء مروع يتشمل به أورست

من أبخرة الانتقام المتصاعدة من القبر الدامي ، حتى اذا نهض أخيراً ، كان هذا الولد المسكين قد اترع حقداً ، وتوترت أعصابه كلها للجريمة . حوار فاجع تخلل باب الرمس لم يسمعنا منه اسكيلوس سوى صرخة الحي . لكن صمت الميت مخوف مخوف . ويتراءى لنا ان الشاعر قد استمع اليه بعد ان طوّف بالمدفنة الرهيبة وحيداً .

ونحن نعلم كيف تفصل الربة اثينه Athénée في هذه المأساة ، فتهدأ بنات الليل اللواتي تعقبن اورست حتى مجلس حكماء مدينة اثينا ، بعد قتله أمه ، إذ يتقبلن مذبحاً اقيم لهن في مقاطعة اتيك Attique . ولن يتراكضن في طول البلاد وعرضها ، يرغين سم الحقد الأسود . وينقلنا هذا الانتقام الذي صار الى صفح وسماح ، من صخرة ميسين التي احرقها وهج الشمس ، الى الروض الندي الذي كان يصغي فيه سوفوكليس Sophocles الى تغريد العندليب . وكان اورست قد لاذ بالفرار ، تطارده كلبات امه . فارتحل الى مدينة دلف فمدينة اثينا وهناك ضرع الى الربة اثينه وضم تمثالها بين ذراعيه ، قائلا : « ايتها الالهة ، هأناذا في معبدك ، انتظر فيه قضاء العدالة ، محتضناً صورتك على هذا النحو » وبينما كان اورست بطل اسكيلوس على خشبة المسرح ، يعانق صنم اثينه ، كان معبد كزوانون Xoanon الجليل الذي قدسه الأتينيون وكرموه ، يزول في حريق المدينة العليا على يد الفرس . ولكن جيلا جديداً من أرباب مقاطعة الأتيك ، ازدهر في مدرسة فيدياس ازدهاراً رائعاً ، سوف يبعث من هذه الأطلال . واي بون شاسع قطعه الأغريق في بضع سنين ، فوق تلك الهضبة الضيقة ، من عبادة شجر الزيتون الساذجة ومن تقديس الصنم الشعبي ، الى تماثيل البارتنون Parthênon الرخامية البديعة ! واي رقي مواز له بلغوه في مضمار الاخلاق ! ويجدربنا ان

نسجل كيف هدأت اخيراً تلك السلسلة من جرائم الثأر التي كانت دستور عائلة الاتريد ، في صفاء حكم الربة اتينيه . وفي هذه الفترةبالذات حلت محل الصنم العتيق التافه ، تماثيل تبوأت الى ايامنا قمة الفن الانساني . فكان الطابع الخاص للفكر الهيليني Hellénisme انههذب القوى الفظة التي تملأ المعتقدات البدائية . وذلك بواسطة الشعر البطوليالكريموالنورالمشع من الاشكالالرخاميه. وكان الفن الاغريقي عونــــاً على تحرير العقل الانساني من ربقة الغريزة المظلمة . إذ ألبس القوى الفظة اللاشعورية لبوس الكمال التشكيلي . فأقرت تماثيله العقل في الهدى ، وعنطريقالجمال الفني ، بلغت النبل الاخلاقي وتعشق الحقيقة .

• • •

وانيادة فيرجيل ملحمة قومية . توخى منها الشاعر أن يعود الى اصول مدنية روما بحثاً عن عراقة نسب الشعب الروماني صاحب السلطة . وكان علم الآثار هو الذي اطلق العنان لمخيلته . وبدتالانيادة كأنهااحيانا جولةبين اطلال تعقبها شروح . وما تزال هذه الجولة محافظة على جاذبها بالنسبة الى القـــاريء الحديث . اذ مافتئت بعض الآثار ، أو على الاقل المواقع ، قائمـة على عصرنا توضح الابيات التي املتها على الشاعر ، ولا يوجد مثيل لهذه المنظومة يسيل فيها الشعر غزيراً من معين الاطلال .

وفي الانيادة حادثة تتضوع منها شاعرية غريبة ، وينتشر منها نوريضيء الملحمة بأسرها ، تلك هي مقابلة انياس Enèe مع ايفاندر في الفصل الثـامن . هنا يلتقي البطل الطروادي بعاهل مقاطعة الافانتان Aventin . وهنا تتصـــل الملحمة الهوميرية بالرواية اللاتينية ، ويتحد الفن الادبي بالدين القومي . كان

ذلك بين بقعتي الافانتان والبالاتان Palatin . بالقرب من نهر التيبر Tibre ، في مكان ما من تلك الساحة التي سميت في ايامنا « فم الحقيقة » ، كان ايفـــاندر وأتباعه يقدمون القرابين السنوية بين يدي الاله المنتصر هرقل ، حينما رأوا خلف اشجار الغابة الصغيرة ، متخللا نبات الشاطيء ، الزورق الصامت الذي يقلُّ انياس يزلق صاعداً مجرى نهر التيبر . فقالوا له : « أيها الغريب من أين جئت ؟ » ويبدو أن الصوت الانساني أشدُّ دوياً في تلك الطبيعة التي مازالت بكراً . ويتقارب البطلان . ويطلع انياس ، أول مايطلع ، على طقوس عبادة هرقل المنتصر . ويقص عليه ايفاندر وقائع المعركة الرهيبة التي ثارت بين الاله وبين كاكوس Cacus الوحش الذي سرق الثيران من قطيع هرقل . ويشير ايفاندر باصبعه الى الكهف الذي كان يقف دونه اللص ، على سفح الافانتان ، وبوسعه وهو يفصل اخبار الوقعة المروعة ، ان يومىء الى آثارها . فها هي الصخرة التي انتزعها هرقل فسقطت في التيبر .

« لقد اقتلعها هرقل من جذورها ودفعها الى الماء
دفعة اهتزت لها السماء ، فسمع لها هزيم كالرعـد
وارتجت الشطآن ، وانكمش النهر مذعورا »

ويشير ايفاندر ايضاً الى معبد ماكسيم Maxime الذي اقيم تخليداً لذلك النصر .

« لقد بني هناك في الغاب المقدس . فكان دومـــاً
أعظم المعابد شأنـاً . ولسوف يبقى كذلك »

وتلك هي جميع عناصر الأسطورة ، أو تكاد أن تكون جميعها .

لاتتجاوز كهف كاكوس ومذبح هرقل . وحسبنا ان نذكر القارىء ان تلك البقعة من الأرض قد صارت فيما بعد سوقاً لبيع الثـيران حتى نشهد تطور الخرافة ونموها . فهي نشأت في هذا السوق ، وكانت من بنات أفكار تجار البقر ، الذين تساءلوا عما يدفعهم الى التقرب الى هرقل ، فينحرون له ثوراً . وذهب تفكيرهم على نحو طبيعي الى أن هرقل المنتصر هذا الذي يُرفع اليه شكرهم ، هو عينه هرقل الذي يحميهم وينزل العقـاب بلصوص الماشية . ويؤدي كاكوس في هذه الرواية دوراً مخزياً ،دور السارق الذي حل به القصاص . وسمع فيرجيل هذه القصة . وكانت ذائعة في ذلك الحي الذي غالباً ما ارتفع منه خوار الثيران

« وتعالى خوارها حتى ملأت أصـداؤه
الغـاب المقدس والتل المشـرف عليـه »

وكان فيرجيل ، وهو يروي هـذا اللقاء المأثور بين ايفاندر واينـاس ، قد قصد الى أن يستبدل الصورة المعاصرة لمدينة صاخبة مزدحمـة ، بذكرى الطبيعة التي لاتزال مستوحشة . ولكنه بقي أيضاً في روايته آثار الانطباعات التي نقلها عن جولة قام بهـا في سوق الابقار . كالخوار الذي يرسله الحيوان المتجمع من حين الى آخر ، اشارة الى ملله من انتظار المشتري .

ولا يقنع ايفاندر العجوز بتلك المعلومات الاولية . بل يذهب بالبطل ايناس الى قاعدة تلال الافانتان والبالاتان والكابيتول . ويتحدث عن هـذه المواضع بعبارات بسيطة . كما ينظر الانسان الى ينبوع متواضع لنهر قبل أن يجتاز البلاد ، ويسقي المدن ، ويخصب القارات . وفوق الخرائب البالية ، ظهر

النبات من جديد في ايامنا . مما يسر لنا الآن ان نتخيل تلك المنطقة الريفية التي تولاها الملك ايفاندر . واستردت الطبيعة خلقتها يوم ان انصرف عنها الانسان. وكان على فيرجيل أن يبـــذل نصيباً أوفى من الجهد لكي يتصور مقاطعة اللاتيوم Latium في عهد ساتورن Saturne . ومهما يكن من امر ، فاننا نستطيع أن نتبع الجولة الشهيرة قال : « ومضى الملك وقد أحنت الايام ظهره ، يرافقه ايناس الى جانب ، والى الجـانب الآخر ، اسكان Ascagne الفتى الذي أمسك بيده . وكان ،ابان الطريق ،يسلي صاحبه بشتى الاحاديث » وهكذا شاهدوا مدينة روما في فترة ماقبل التاريخ . أي أنهم اطلعوا على ما كان يتناقله اصحاب الفضول في عهد اوغست الذين راحوا ينقبون عن الآثار العتيقة التي أشفت على الزوال ، حينما أخذ العمران يخفي تحت تماثيله الرخامية معالم المدينة الديمقراطية البائسة ويحاولون أن يتخيلوا روماقبل رومولوس Romulus . ولم يفت ايفاندر، في مستهل حديثه ، أن يلقن رفيقيه تلك الاشتقاقات الدارجة التي كانت جناساً بارعاً يضم العديد من الخرافات الساذجة . ولفظة اللاتيوم المنحـدرة من الفعل اللاتيني الذي يعني اختبأ ، اشارة الى مجيء ساتورن واختبائه في تلك المقاطعة ، واسم كارمنتا Carmenta ومغارة اللوبركال Lubercal وما الى ذلك .

وفيرجيل هو الذي ينسب الى فلاح يكبره بعشرة قرون انفعاله المقدس. اما جلال الكابيتول ، تلك القمة الذهبية التي تضيئها الشمس كل مساء ، وهي هامة الدنيا ، فانه يراه تحت الأشواك .لكن الهاً يسكنه منذ الآن ، لايدري من هو ، وإن كان على يقين من وجوده . ولم يكن ايفاندر قد اطلع وقتئذ على اسم « جوبيتر الكابيتول » .

تلك الملحمة العدائية . وتلك الشاعرية الجمة التي سعى المؤرخون الى ان

يصنعوا منها التاريخ . من لا يرى انهم كانوا يستنشقون عبيرها حول هذه الحجارة العتيقة ? ففي تأمل تلك الآثار المتداعية ، استنبط الناس بعض القصص ، كما لو أرادوا حمايتها من النسيان ، يوم أشرفت على الزوال . وايفـــاندر وهو يمضي بايناس الى مقاطعة بالانته Pallantée القديمة ، هو نفسه فيرجيـل وهو يتحرى آثار روما البدائية في المدينة الامبراطورية .

وفي أصل هذه الخواطر التاريخية ، نجد نوادر المنقب عن الآثار . وتلك هي دفقة من الشعر الأثري تجتاز الملحمة القومية . وكان فيرجيل على علم بأن المناظر والآثار روح التاريخ وهو قبل ان يختتم الانيـادة رغب في التنقيب عن مواقع مدينة برغام Pergame وفي إعادة الرحلة التي قام بها بطله . وبعـد كثير من التأملات حول مناظر البحر الأبيض المتوسط ، لم يقوَ على مقـاومة نداء الصور والحجارة والجزر والرؤوس التي كان قد أشـــار اليها في صفحاته الوصفية . لكنه مات عقب عودته من هذه الحجة الشعرية . وإنطفأت الألوان التي حملها من الشرق بانطفاء حياته .

ونحن بدورنا نحج الى تلك الارض ، ثلاثين قرناً بعد ايفانـــدر ، وعشرين قرناً بعد فيرجيل . وغالباً ما يفضي بنا التجوال في البالاتان والفوروم Forum الى تلك الحجارة المهيبة التي اختمرت فيها اساطير روما القديمة . وكان بوسع المؤرخين والشعراء ، مثل فيرجيل وتيت ـ ليف Tite - Live ، حينما قصوا نشأة المدينة الامبراطورية ، ان يعاينوا كل يوم مغارة اللوبركال والضفة التي فاض فيها نهر التيبر ووضع عليها مهد الطفلين ريموس ورومولوس وكوخ الراعي فاوستولوس Faustulus الذي التقطها . ولقد غُيبت جميع هذة الأشياء العتيقة تحت الأنقاض ، على ترادف الأحقاب . ولكن ها هي معاول الأثريين تبعث

الى النور أبنية قديمة جداً . نتعرف فيها قطعاً بقايا قرية لاتينية ارتفعت هنا ، قبل اوغست بعشرة قرون . ولهذا السبب ، عندما كان رجال الأمبراطورية يضعون مهد مدينتهم فوق البالاتان ، لم يأتوا بجديد ، بل اقتصروا على استيحاء الكتل الحجرية البدائية وبعض القبور وتوضيح أسرارها . فأقروا إذن ولدي الذئبة في قرية من قرى البالاتان . ومن ذا الذي يبين لنا كيف شكلت مغارة اللوبركال ، واشتقاق اسمها ، اسطورة الذئبة ؟ واليوم تتحرك ذئبة حية في قفص عند مدخل ساحة الكابيتول . ولم يكن وجودها مجرد نزوة لطيفة . بل هي تثبت وتخلد في الأذهان خرافة انبثقت على نحو مجهول من تلك التلال الأسطورية وكان الخيال الذي استلهم هذه البقايا المقدسة قليل الجرأة . فقد حدد علماء الآثار، في يومنا هذا ، تاريخاً لروما البدائية التي بنيت في موقع جرمالوس Germalus القديم يتجاوز تجاوزاً بعيداً ما حدده لها المؤرخ تيث ـ ليف مع ان الأطلال التي كانت على مرأى من الرومان كانت تسمح لهم في ان يرجعوا تاريخ نشأتهم الى زمن قصي وان يفخروا بنبالتهم .

وكان يشاهد في ساحة الفوروم حجر أسود ، جهل الأقدمون مصيره . وفسره الاعتقاد الشعبي على انه قبر رومولوس أو قبر مربيه الراعي فاوستولوس . وقامت حينئذ اسطورة تذهب الى ان رومولوس ثاو في الفوروم . وأكدت الشاهدة تلك الرواية ضد رواية أخرى عن موت البطل تجعله يختفي اثناء صعوده الى السماء . وفي هذه الحالة ايضاً ، اكتشف الأثر الذي كان دعامة مادية للاسطورة . فقد اخرجت الحفريات حجر روموس الأسود . وهو لاينفك يثير المعتقدات لأنه يبعث اليوم فضول السياح وخيال العلماء بعد ان أهاج

الشعور الوطني لدى الرومان الأقدمين . ولم تفتأ اسطورة رومولوس تسطع من هذا الضريح .

وبالقرب من الطريق المقدسة ، نتوقف اليوم امام رصيف من حجارة الجص هي بقايا بحيرة كورتيوس Curtius . واجلها الأقدمون إجلالاً كبيراً . لكنهم لم يفقهوا كيف استمرت هذه الصفحة من الماء في ساحة مينعة بكاملها . وحينئذ انبثقت اساطير كثيرة من تلك البحيرة ومن اسمها . وراحت أقاصيص عجيبة تعلل الاجلال الذي أحاط بذاك المكان المقدس الذي كان مثار دهشة تقوى الرومان نفسها .

وعلى مسافة قليلة ، عند قاعدة معبد الديوسكور ، احيط ايضا ينبوع جوتورن Juturne باجلال ملائم لنشوء الأساطير . وتراءى لقدماء الرومان جياد كاستور Castor وبولكس Pollux العطشى ترد الغدير عشية معركة بحيرة رجيل Régille . وبذلك عللوا قرب صفحة الماء من معبد الديوسكور الذي بقيت منه ثلاثة أعمدة تزين ساحة الفوروم . وفي هذه الأطلال المبعثرة التي اختلطت فيها العصور ، اعمل العلماء معاولهم . ودأبوا في عملهم هذا حتى تسنى لهم ان يتجاوزوا روما التاريخية ويبلغوا أغوار ماقبل التاريخ . ويفضي بنا حجر ضخم او بئر او مغارة او ينبوع الى عهود ساتورن الذهبية . يوم كانت التلال السبعة لاتحمل إلا اكواخاً مستديرة مدببة ، كما بقيت أكوام القش في مقاطعتي توسكان Toscane واومبريا Ombrie . ووقتئذ تبدولناتلك الأماكن الزاخرة بالأطلال والتاريخ خاوية . وتنتظر التلال السبعة ان يكتب للبطل ايناس مصيره . ولم يكن رفاقه قد هبطوا شواطيء بلاد لافينيا Lavinie .

على أن الموقع قد تهيأ منذ ذلك الحين ، لتنطلق منه الأساطير حينا

يرغب الشعب العظيم ، الذي تاه بقوته ، في أن يسبغ على اصوله ثوباً من الجمال .
وكما لو أرادت الأساطير اللاتينية أن تبين بالمزيد من الوضوح أن الدين القومي لم ينحدر من التاريخ بل من الجغرافيا أي من الأرض وما تحمل من أطلال ، فانها كثيراً ما أشارت الى حداثة عهدها بالنسبة الى الآثار التي تنسب اليها .
ويعود تاريخ الحجارة — وهي الذكريات التي علقت بها الطقوس الرومانية — الى زمن لم تكن فيه مدينة روما . فكان في البدء حجر ، أو كهف ، أو بناء مقدس ، ماهي الأيدي التي نصبته ؟

لقد زال ذكره ، وكل مانعلم أن المعبد يحمل اسماً ويتقبل طقساً من الطقوس . وفي سبيل تبرير هذا الطقس ، تبدع عقول ساذجة حكايات عجيبة ، وتحرك العقيدة الفضول وتنمي قصصاً ماهراً ، واشتقاقات لا اساس لها من الصحة . ولنتعرف هنا بداية الفكر الممحص ، ولسوف يبقى وفياً لعادات نشوئه . فالتاريخ الحديث الذي يحلل البواعث النفسية الغامضة على تلك العقائد الغابرة ، لايرى دليلا أفضل من الاشكال والاسماء التي خلفتها ، أي العضيات واشتقاق الألفاظ . وفي هذا الاتحادبين عالم الأشكال والعالم الأخلاقي . ينبغي لنا ألا ننسى الدور الذي تؤديه الصور . وان الفن يجود على الفكر قدر مايأخذ عنه .

- ٣ -

نشيد الصحراء ــ حجارة مقاطعة بروتاني Bretagne

غالباً ماتشف الأساطير والملاحم البدائية عن اصلها ، طللا كان ام موقعاً غريباً ، أم مظهراً غير مألوف من مظاهر الطبيعة ، كل مايثير الفضول ويفترض تدخلا انسانياً أو خارقاً . وسفر الخروج في التوراة هو ملحمة المجتمع البدوي الذي يتنقل بين آثار حجرية ضخمة . وتتيح لنا الفصول الأولى من الكتاب المقدس أن ندرك مباشرة تبلور الاسطورة حول الحجارة العتيقة . فالخروج من مصر ، بقيادة موسى ، والتيه في الصحراء ، وأخيراً احتلال أرض كنعان ، كل ذلك ينقلنا من أثر الى آخر ، أي من معبد الى بئر ، ومن حجر مقدس الى ضريح وفي كل مرة يفسر اسم الأثر ويشرح اشتقاقه على نحو لايجعلنا نرتاب في الطريقة التي استحدثت فيها تلك الأساطير . فالحجر والاسم كافيان حتى تتخيل القوافل رواية ما وتؤلف سلسلة هذه الروايات مراحل السفرة من مصر الى أرض الميعاد .

وبعد الفصول الأولى من سفر التكوين ، التي هي تصوير مستعار للكون حشر في كتاب استلهم في مجموعه روحاً يهودية ، وقبل الأخبار التي أوردها الكتاب ممن قصوا تاريخ هذا الشعب المقيم في أرض كنعان ، تسرد التوراة طائفة من الحوادث تؤلف مايمكننا ان نسميه بنشيد القوافل او قصيدة

الصحراء . كان ذلك في عهـــد أرباب العوائل مثل يعقوب ويوسف وموسى ويشوع .ويظهرنا هذا القصص على حياة البادية . ويذهب بنا إثرقطعان الماشية . فقد نشأ في المضارب وسار سير القوافل من سيناء الى الاردن . والأخبار التي يوردها هي أخبار قوم من البدو المتجولين سعياً وراء أرض خصبة ينزلون بها . ولما تماسكت تلك الأحداث في قصة متلاحقة ، لم تندثر بعد ذكريات تلك الأزمنة التي كان فيها شعب اسرائيل التائه قد ضل سبيله في الصحراء .

وهي تفصح بسذاجة عن المصدر الذي نشأت منـه . ويندر أن تغفل الرواية ذكر الشاهد الذي يضمن صحتها . وما هو في الغالب سوى أثر متواضع من بئر أو معبد أو قبر . وسيرة يعقوب بكاملها روايات جـاء بعضها في اثر بعض وارتبطت بحجارة . فهو لا ينطق بكلمة ولا يقدم على فعـل مالم يصل ظروف حياته بموقع يطلق عليه اسماً تذكارياً [1] . « ولاقـاه ملائكة الله ، وقال يعقوب اذ رآهم هذا جيش الله فدعا اسم ذلك المكان محنايم » (التكوين ٣٢ - ٢) ويخيل الينا اننا نفاجىء الأسطورة في تفتحها . ويمر طريق القوافل بمكان يسمح اسمه باشتقاق له مغزى . فتنشـأ رواية مستوحاة من مظهر ذلك المكان ومن تأويل اسمه . وتتناقلها الأفواه وتضاف اليها ظروف جديدة ، اذ يشهد المكان مرور القوافل وتوقف الحجاج . وسُجل تاريخ آباء العائلات في حجارة في الصحراء المنبسطة . وكانت عبـــاراته ملغزة ونصوصه مقتضبة غامضة ، مما زاد في قيمة هذه الاخبار عند السابلة . اذ ينبغي للخيال ان يتدخل

---

(١) نقلت عبارات التوراة والأنجيل كما وردت في « الكتاب المقدس » ، طبع جمعيات الكتاب المقدس ، بيروت ١٩٥١ (المترجم) .

حتى ترضى تلك الأشياء الصماء بالافصاح عن سرها . وبذلك تبلور تفكير شعب باسره حول كتل من الصفاح الضائعة في القفر . واولئك الذين شاهدوها وتمسحوا بها وقاموا بازائها حينما حطوا رحلهم ، سوف ينطلقون بعدئذ لينشروا قصة يعقوب في الصحراء وهو يصاول الملاك . « لا يدعى اسمك فيما بعد يعقوب بل اسرائيل لأنك جاهدت مع الله والناس وقدرت » (التكوين ٣٢ — ٣٠) « فدعا يعقوب اسم المكان فينيئل قائلاً لأني نظرت الله وجهاً لوجه ونجيت نفسي » وعلى هذا النحو تتنقل سيرة يعقوب من حجر الى آخر . كما تذهب القافلة من بئر الى اخرى . أو كما يجد موكب الحجاج معبداً عند كل محطة من محطاته . ويخيل الينا اننا نعبر الصحراء على درب غرز بالانصاب المقدسة ، وعليها نقوش تذكارية ، « وسمي هذا المكان سكوت » ، ودعي هذا المعبد الآله القوي ، آله اسرائيل ودعي ذاك المعبد إله بيت ايل الجبار . ثم كان قبر دبوره ، وبناء بيل ايل ، وضريح راحيل .

أما مصالحة يعقوب ولابان ، فقد رُويت وكأنها شُغلت كلها بتدشين لوحات تذكارية : « فأخذوا حجارة وعملوا رجمة وأكلوا هناك على الرجمة ودعاها لابان يجر سهدوتا وأما يعقوب فدعاها جلعيد وقال لابان هذه الرجمة هي شاهدة بيني وبينك اليوم . لذلك دعي اسمها جلعيد والمصفاة . لأنه قال : « ليراقب الرب بيني وبينك حينما نتوارى بعضنا عن بعض » (التكوين ٣١— ٤٧) ويالها من اشتقاقات ! ان تلك الأكوام من الحجارة التي ينصب البداة حذاءها خيامهم ، لتثير الدهشة في الصحراء حيث يمر الانسان فلا يترك أثراً : وهو يتقصى حينئذ في سيرة الجدود الظروف والمناسبات المتصلة بتلك الأكوام . ثم ان اسماء تلك الحجارة العتيقة التي غرزت في طريق القوافل ، اذا ماتفحصّها المرء ، ضمت في مقاطعها قصصاً قديماً جداً يزدهر ويتماسك في مخيلة المسافرين .

ثمة اناس حركوا هذه الصفاح . فيم كان عملهم ؟ وهم اطلقوا عليها اسماً . مـاهو مدلوله ؟ وهكذا تتألف الروايات .

ومن بين جميع الحجارة التي تعتمد عليها سيرة يعقوب ، لاريب في ان الحجر الذي نام عليه كان أوفى نصيباً من غيره بتكريم الحجـاج (التكوين ٢٨- ١٠ و ١٩) فهو قد ارتحل اذن من بئر سبـع قاصداً حران .فاستراح في مكان ما وقضى فيه ليلته لأن الشمس قد أفلت . فجمع حجارة المكان وجعـل منها وسادة . ثم غلبه الرقاد في ذات المكان ، واذا به يرى حلماً أفزعه فقـــال : « ما أرهب هذا المكان . ماهذا الا بيت الله وهذا باب السماء » .ونهض يعقوب باكراً فأخذ الحجر الذي توسده فنصبه . وجعل منه أثراً تذكاريـاً . واراق زيتاً على قمته ودعى هذا الموضع بيت ايل بينما كانت المدينة تسمى سابقا لوز . ووعد يعقوب لئن اعانه المولى على رحلتـه « ليكونن هذا الحجر بيت الله » . وهكذا ، كلما عبرت القوافل بالقرب من ذاك الحجر المنصوب في البـــادية ، راودت ذكرى يعقوب اذهان الناس وراحوا يتحدثون فيما بينهم كيف عاهد المولى هنا يعقوب كما عاهد ابراهيم من قبل . وما من شك في أن المسافر بدوره كان يسفح الزيت على النصب ، يبتغي هو أيضاً حماية المولى مدة ترحاله .

وتتصل اخبار موت يعقوب بالآثار الحجرية على أوثق مايكون الاتصال . فتبدو كأنها تولدت منها (٤٩ ـ ٣٠) « ونقله ابناؤه الى بلد كنعـان ودفنوه في المغارة التي في حقل المكفيلة امام ممرا والتي اشتراها ابراهيم مع الحقـل من عفرون الحثي ليملكها مكانا لقبره » .ومثل هذه الدقة الطوبوغرافية انما تكشف الموضع الذي كان مصدر الرواية . وحمل اولاد يعقوب أباهم الميت ودفنوه في الصحراء . اذ كان لابد للتوراة من أن تفسر الأجلال الذي أحاط ضريحه في

كنعان ، ومن أن تبين كيف كان ليعقوب قبوان . واتخـــذ النص جميع الاحتياطات ليحول دون الشك . فهو يقبـل الروايات التي تحوم حول الآثار والقبور واكوام الحجارة العتيقة ويكتفي بان ينسقها بعض الشيء . وقد أشير الى هذا القبر مرتين وبنفس الدقة وذات الالحاح وعين العبارات التي وردت في تحديد رمس ابراهيم وساره . وفيم كل هذا التاكيد ؟ اليس من البديهي أن مثل هذا النص انما يقدم لنا عنوان مذبح ويدلنـا على فرار ؟ قبور التوراة هذه ! كم جاءها من العبرانيين وانحنوا خشعاً أمام كهوفها وقبّـلوا الحجر الذي كان يحميها . وهكذا تعود بنا الأمرّة الناطقة الى أصل الأسطورة . فهي التي أملت أخبار سفر التكوين .

أما سفر الخروج فهو نشيد سيناء . على هذه الكتلة الصخرية تلقى موسى رسالته ، وعند قاعدتها سار بشعبه ، وفي هذا الموضع انزل عليه المولى الوصايا العشر . وذروة الرواية هي تصوير العاصفة فوق الصخور المدوية والاله الذي يكلم موسى اله يرعد . واملاء الوصايا العشر يرافقه وميض الـــبروق وهزيم الصاعقة ، بينما كانت هوج الرياح تدفع الغيوم وتعصف في الوديان كانها أصوات بوق يمزق نياط القلب . فوحشة المكان ، وتلك الصخور الوعرة المتهـــاوية ، وتلك القمة المدببة التي تغشاها أبخرة تندلع منها النيران ، وتلك السماء المزمجرة القاصفة ، كيف كان لرحل البادية أن يتاملوا هذا الصراع الجبار بين عناصر الطبيعة ، من غير أن تنطبع أنفسهم بطابع الذعر الالهي ؟

ولئن حرم على اقدام العامة ان تطأ هذه الأرض المقدسة ، فقد بقي جبل سيناء الذي تهزّم فيه صوت المولى تعالى ، مركز اشعاع ديني وقطباً يجتذب اليه القوافل . فكان يشار الى الصفاء حيث سجد موسى قبالة العوسج

الملتهب ، والى الصخر الذي جلس عليه لماتصاول يشوع وعماليق ، والى الحجارة التي استخدمت في تعداد الأسباط الاثني عشر . وأحداث سفر الخروج هي وقائع كل رحلة من مصر الى سيناء . فعبور البحر الأحمر والالتقاء بالينابيع المالحة ، والواحة التي ضمت اثنتي عشر عيناً وسبعين نخلة ، والينبوع المتفجر في الجبل ، والأماكن التي اجتازها بنو اسرائيل ، كلها تحمل اسماء تفسح المجال لتآويل بارعة . وجميع هذه الروايات تلخص انطباعات المسافرين ساعة وصول القافلة .

اما قصة المن والسلوى فلسوف تستحدث في معبد سليمان تلقاء بعض الجرار المترعة طحيناً التي حافظ عليها الناس لعلة ذهبت عليهم . فلما أرادوا تفسير وجودها تخيلوا انها كانت نموذجاً مماقُدّم للعبرانيين من غذاء ابان عبور الصحراء . ولكي تعطي رواية التوراة دليلاً على صحتها ، كشفت من تلقاء ذاتها عن مفتاح سرها . واذ كان اليهود يجمعون المن في البادية رأى موسى انه يجدر بهم ان يحفظوا بعضه لكي يكون عبرة للشعب . فقال اذن لهارون : « خذ قسطاً واحداً واجعل فيه ملء العمر مناً وضعه امام الرب للحفظ في اجيالكم » . وعلى حسب ما أمر الله موسى ، وضع هارون الجرة لتؤدي ماعليها من شهادة ، بغية ان يحفظها الناس . وعلى هذا فان جرة طحين كان يتعهدها القوم في المعبد لعلة مجهولة ، اوجدت معجزة المن المتساقط في الصحراء . ومن شأن الخيال ان يعمل على بعث الماضي على نحو معقول . فتتولد الاساطير بدافع من الجهد العقلي امام بقايامقدسة . وأحياناً يتوقف كاتب سفر الخروج ليقول : « ويكون متى سألك ابنك غداً قائلاً ما هذا ؟ تقول له بيد قوية أخرجنا الرب من مصر ، من بيت العبودية (الخروج ١٣ - ١٤) » ويكون حين يقول لكم اولادكم ما هذه الخدمة لكم ؟

انكم تقولون هي ذبيحة فصح للرب الذي عبر عن بيوت بني اسرائيل في مصر لما ضرب المصريين وخلّص بيوتنا » (الخروج ١٢ - ٢٦) وتبدو لنا الطريقة المتبعة بوضوح تام . فقد اوجدت لتبور بعض الطقوس الغامضة . كما اوجدت لتدل على الطابع المقدس لاماكن الحج بل ولاثاث المعبد ايضاً .

ونمت شيئاً فشيئاً اصحاحات سفر الخروج الـتي ادرج فيها لوحا الشريعة . على ان الاضافات دخلت في الاطار الاساسي . ودائماً وسط قصف الرعد يملي المولى تعالى شريعته . فيبدو على نشيد سيناء انه ينقطع لحظـة ، ثم يستأنف مجراه أخيراً . ويعود اندفاع اليهود نحو أرض كنعان . وتظهر لنـا من جديد تلك الحجارة التذكارية التي كانت تشير الى محطات القوافل ، والتي هي مركز اشعاع هذه الاسطورة الملحمية . وهناك موضع ، دون سـائر المواضع ، ربما اجتذب اليه تكريم الحجاج ، ونعني به المكان الذي عبر فيـه الشعب اليهودي بعد لأي نهر الأردن . فانتقل من الصحراء الى الارض الـتي طالما سعى اليها . وهذا العبور مفصّـل باسهاب في الاصحاح الرابـع من سفر يشوع الذي يصف جميع ملابساته . فقد انحسـر مجرى الاردن ليتسنى للقوم اجتيازه سيراً على الأقدام . وتخليداً لذكرى هذه المعجزة دعا يشـوع رجلاً من كل سبط من الأسباط الاثني عشر الى ان ينزع حجراً من المسيل . ونصبت تلك الأمرات الأثنتا عشرة على الضفة . كذلك القى يشوع اثني عشر حجراً وسط الأردن عند مواطىء أقدام الكهنة حاملي تابوت العهد . « وهي هناك الى هذا اليوم » . وهنا أيضاً ، حينما أرادت القصة أن تقيم الدليل على صحة المعجزة ، اظهرتنا على طريقة نشوء الاسطورة : « واذا سأل بنوكم غداً آباءهم قائلين ما هذه الحجارة؟ تجيبونهم حينئذٍ قائلين ان مياه الاردن جرت امام تابوت

عهد الرب ، لما عبر الاردن . وإن مياه الأردن قد قطعت من وسطها . ولهذا تصلح تلك الحجارة لتكون ذكرى لبني اسرائيل الى الأبد . وهذه القصة برمتها التي تكرر عبور البحر الأحمر ، قد تخيلها إذن اناس كانوا ينظرون الى حجارة اقيمت في احدى مخاضات الأردن ، والى الصفاح الاثني عشرة المنتصبة على شاطئه .

ثم كانت أخبار الفتوحات . ويظهر من جديد الحجر التذكاري : « وأقاموا فوقه رجمة حجارة عظيمة الى هذا اليوم فرجع الرب عن حمو غضبه . ولذلك دعي اسم ذلك المكان وادي عخور الى هذا اليوم » (يشوع ٧-٢٦) وفي موضع آخر من التوراة ، نجد قصة تتعلق بقبر ملك مخذول : « وأقاموا فوقه رجمة حجارة عظيمة الى هذا اليوم » وتجري القصة على هذا النحو من أثر الى آخر . فترتبط الرجم احداثها المختلفة . وفي هذه المرة ، يساير طريق الحج مراحل الفتوح . وأشهر تلك الانتصارات ، يوم تغلب يشوع على خمسة ملوك من بني كنعان . ولاتزال ساحة القتال شاهدة على ذلك اليوم الذي تحققت فيه المعجزات : « وبينما هم هاربون من امام اسرائيل وهم في منحدر بيت حورون رماهم الرب بحجارة عظيمة من السماء الى عزيقة فماتوا . والذين ماتوا بحجارة البرد هم أكثر من الذين قتلهم بنو اسرائيل بالسيف » (يشوع ١٠-١١) وهكذا وجد على سطح الأرض كثير من المواقع الصخرية التي توحي الى الخاطر بوابل من الحجارة ، كمقاطعة كراو التي أهلك فيها هرقل جنود الليغور بحجارة من سجيل ؛ أو تذكر بتهافت الجبال ، كأغوار وادي ثامبه حيث توهم الأغريق سقوط العمالقة الذين صدّهم زوس عن الاولمب . وكان اليهود أيضاً ، أمام سفوح جبل بيت حورون ، يؤولون بعض الانكسارات الجيولوجية

بقولهم انها شهدت أيام نصر من عند الله . وأخذوا يتأملون ملياً تلك القذائف التي سحق بها ربهم أعداءهم ، ويحيطونها بعواطف التكريم والعرفان . وثمة قبر صخري قديم ، بجوار حومة الوغى ، ضمه اليهود على نحو طبيعي الى المأساة الكبرى ، وجعلوا منه سجن الملوك المقهورين ومدفنهم . فهم قد اعتصموا به بعد فناء جيوشهم . فأخرجوا منه وشنقوا ثم القيت فيه جثثهم « ووضعوا احجارة كبيرة على فم المغارة بقيت الى هذا اليوم » . وتكشف هذه العبارة عن مصدر الحادث . ولعلها شهادة حارس المكان فاه بها وهو يشير الى أطلاله .

ونحن ، أمام تلك النصب الضخمة التي خلفتها لنا ماقبل التاريخ ، نبحث دائماً عن أسباب الجهود التي تبدو لنا فوق طاقة البشر . ويوحي لنا أحياناً اسمها بأسطورة تفسرها، اوهي ترتبط أحياناً أخرى برواية قديمة جداً تساعد على تحديد بعض ظروفها . فقد لاءمت قصة فتوحات يشوع في بلاد كنعان ذلك البسيط الحجري عند مرتفع بيت حورون، وقبوره الصخرية . وقبالة أثر دارس، أوخرائب لا نستبين معالمها، أو أكداس من الحجارة، يصعب علينا أن نكبح خيالنا . فنحاول أن نتصور البشر الذين حركوا تلك الصفاح، وأسباب جهدهم، وطراز معيشتهم . وينمو اهتمامنا بالأثر حينما نفترض له فرضية معقولة . ويخيل الينا فقط أننا أتينا بتأويل له . لكنه في حقيقة الحال أحدث في نفوسنا صوراً ومشاعر جديدة . وبينما نحن نجد في وصله بالماضي ، فانه يحمل الحاضر ويرتسم على المستقبل . ونحن نتقصى القوى التي كان محصلة لها ، إلا أنه نقطة الانطلاق لأفكار غير محددة . ويؤدي جميع مسعانا لوضعه في اطاره الزمني ، الى أننا نجعله يغوص في أعماق تفكيرنا ويكوّن مسبقاً معتقداتنا اللاحقة .

تنقضي الأجيال وفي أثنائها ينسى الناس بعضهم بعضاً ، كل الف عام ،

لو لم يألفوا نحت الحجارة ونقلها من موضع الى آخر .. ومهما تكن هذه الآثار بدائية فانها دليل على جهد واشارة الى ارادة وتخليد لعاطفة . وينطلق الانسان الحديث توا الى الذكريات الجد البعيد ، فيتعرف صوت جنسه كما لو كان نداء عبر العصور وحديثاً يتخلل الأحقاب . ذلك هو مصدر كثير من الأساطير والمعتقدات التي قد تطفو مبهمة لا تستقر على حال . إذا هي لم ترتبط بالآثار او المواقع . والعواطف التي تحملها سرعان ما تضمحل وتتلاشى إذاهي لم تشع من اشكال مجسمة . فهذا الطلل وذاك الصخر وتلك المغارة او ذلك الينبوع كل هذه الأشياء باقية بعد زوال الأجيال الأنسانية .وبفضلهاتعي البشرية استمرارها . ومنها يستمد الجمال الشعري ، والمفاهيم الأخلاقية والعقائد الدينية ، قوة حين تمتزج بحس الخلود . وأحياناً تبدو لنا الآثار وقد بلغت من القدم ما يجعلنا نظن انها عاصرت نشأة الكون . وهكذا ولدت اسطورة برج بابل في ظل مرتفع هائل نصب اطلاله المهجورة في البادية . وكانت التوراة الأولى ملحمة القبائل البدوية ، ونشيد التائه بين الصفائح الضخمة .

• • •

وما من بلد افضل من مقاطعة بروتاني الفرنسية للدلالة على العلاقة المتينة التي تربط الحياة الدينية ، ذات الصلة الوثيقة بالشعر والخيال الأدبي ، بهذا التقديس الفطري الخفي الذي يخص به كل انسان جمال الطبيعة . وتلك في الغالب وسيلة نتوسل بها لندرك ذاتنا فيها . لأننا نعجب بها طوعاً اعجابنا بعمل فني . وربما تراءت لنا مقاصد الفنان بل ومهارته خلف منظر رائع أو ضاحك . على ان الفنان ، في هذه الحال ، يتجاوز طاقة البشر وسرعان ما يطبع «عشق الطبيعة» بطابع ديني . وحينما يقصد المرء بقعة شهيرة ، فمن النادر الا يستوقفه في المكان الملائم معبد شهير هو هنا اشبه بوردة تزدان بها المنطقة . وكان الناس الذين

تعاقبوا على هـــذه الأرض قد دفعوا الى اقامة المعبد بدافع ارادة مجهولة تنبعث من المنظر بأسره . فاقتصر الفن الانساني عندئذ ،كما هي الحال في الغالب، على مسايرة توجيهات الطبيعة . وكان مقدراً على جزيرة جبل القديس ميخائيل الأعيل ، وعلى تلال بوي Puy البركانية ، ان تكون قاعدة لمقر الآلهة . فكان من البديهي ان مثل هذه المظاهر الجيولوجية القريبة ، لا يمكن تأويلها من غير تدخل علوي . كذلك قال ايفاندر للبطل ايناس وهو ينظر الى قمة الكابيتول المشجرة : « لا ادري من هو ، لكن الهاً يسكنها » وكانت تتفتح مجموعة زاخرة من الأساطير حين نتأمل المكان ، لان بنية الفكر الانساني تملي عليه ان يجد تعليلاً لكل ما يثير دهشته .

وفي بلدة فاويه Faouët ، أذهلت الناس منذ زمن بعيد صخرة معلقة ومتصلة بسفح جبل وعر ،حتى كادوا يعتقدون بحدوث معجزة في ذلك المكان . وليس من مصدر آخر نعلل ، اساطير الأغريق حول العمالقة الذين كوموا جبل بيليون فوق اوسا ليتسلقوا الأولمب . فأقيم اذن في بلدة فاويه معبد حذاء قمة المنحدر الذي يطل على النهر من علو مئة متر . ومن تلك النبوة تضم العين منظراً بلغ الغاية في الاتساع . وهذا التأمل يغذي شعور اجلال السكان للقديسة باربا Barbe والقديس ميخائيل . وبذلك يلقي احترام القديسين جـــذوره في طبقات الأرض .

وفي أعماق خليج دوار نينز Douarnenez الرحيب ، وعلى سفح مرتفع منه يسرح المرء طرفه حتى المنفذ الرائع الى المحيط . ومن رأس شيفر Chèvre الى شبه جزيرة راز Raz ، كانت الكنيسة المسماة ســانت آن دولا بالود Sainte Anne de la Palud تجذب اليها في كل عام عدداً لا يصدق من الحجاج .

كيف استقر هذا التقديس لسانت آن في قعر ذلك الخليج ؟ من ذا الذي قال لسكان تلك المنطقة ان القديسة آن ، أم مريم العذراء ، التي ولدت بين ظهرانيهم ، قد أمت ذاك المكان لتموت فيه بعد رحلتها الى فلسطين حيث زوجت ابنتها نجاراً يدعى يوسف ؟ هذا مالن يستطيع إدراكه اكثر المؤرخين فضولاً . على ان اسرع جولة حول الخليج تكفي لتبين لنا ان قاع هذه الصدفة الواسعة هو الموقع الذي يؤمه على نحو طبيعي سكان الشاطيء الممتد من كروزون Crozon الى رأس راز ، اذا هم أرادوا ان يجتمعوا . ومن ذاك المكان يلمح المرء عن بعد جميع تلك اللطخ البيضاء الصغيرة المأهولة بالناس . وان لم يكن فوق تلك الرمال الحاوية سبب يحمل القوم على احداث مدينة او ميناء للصيادين او أرض للزراعة بيد أنه قدر لهذه التلة الصغيرة المكسوة بالنبات الوحشي ، بالنظر الى موقعها ، ان تصير انشط المعابد في مقاطعة بروتاني . ففي كل عام ، وفي يوم محدد ، تنطلق الزوارق من جميع نقاط الخليج حاملة آثاراً دينية ورايات الكنائس على الشاطيء ، بينما تجر جياد كورنواي Cornouailles الصغيرة عربات مليئة بالرجال ذوي القبعات المزينة بوشاح ، وبالنساء اللائي غطين شعرهن بالقماش المخرم . ووقتئذٍ يتحرك الموكب الفذ في المنظر الرهيب ، حول الكنيسة الصغيرة . ولم يتيسر للقديسة باربا ان تستقبل هذا العدد الوفير من الزوار إلا لانها استقرت في مركز الخليج .

وتجود أراضي كرناك Carnac وكيبرون Quiberon ولوكاريا كر Locmariaquer البائرة ، بسيل من التأملات على من يتقصى الأسباب التي تدفع الطبيعة الجميلة أو الغريبة الى تغذية الايمان والتفكير على نحو مستمر . ولم تكن سلاسل مينيك Ménec الجسيمة التي اتسقت في صف رائع من الصفاح المثبتة في أرض غير سوية ، مظهراً اليفاً من مظاهر الطبيعة . بل هي أقرب الى الهندسة

والفن البشري ، على أن أثر الانسان في هذه الهندسة تافه طفيف ، اقتصر على نظم تلك الحجارة الضخمة ورفعها . وكانت القوى الطبيعية هي التي نحتتها. فكان بوسع علماء الجيولوجيا ، دون الفنانين ، ان يشرحوا لنا تكوين هذه الصفائح المستديرة الخشنة . على ان تلك الرواسي من الحجر الأعبل التي تسحب وراءها ظلالاً مديدة كأنها جماعة من الحجيج اخذوا في سمتهم ، وتلك الاشكال الغريبة التي تظهرها أشعة المساء أو ضياء القمر الشاحب مظهر اشباح هامت على وجهها ليلاً ، وتلك الرياح التي تصفر في العراء ، كل هذا ينزع بالنفس الى ان تتوهم في المكان حياة مستسرة ، وكائنات خفية ، وأرواحاً متأوهة قلقة تهيم في فضاء خاوٍ ليس فيه الا قفر وسكون . ومن ذا الذي ينبئنا عن عدد الأساطير التي انطلقت من تلك الحجارة العتيقة ؟ لقد ملأ بها علماء الفولكلور مجموعات كاملة ، كانت نشيد الذعر من امام سر الظلمات والموت .

وارتبطت واحدة من هذه الأساطير بالديانة المحلية ، وبتاريخ القديس كورنيلي ، إذ حط رحله في مقاطعة موربيهان Morbihan . وكان يتعقبه جنود وثنيون ، حولهم الى حجارة حينما اوشكوا ان يمسكوا به . وبذلك دعيت صخور كرناك « بجنود القديس كورنيلي الاجلاف » .

وأوحى قيام تلك الصفاح من الحجر الاعبل المنتصبة صفاً صفاً بصورة العساكر المصطفين . وأتم بقية الرواية التداعي بين هذه الصورة وبين استشهاد القديس . لكن العلماء المعاصرين الذين يدرسون تاريخ الخرافات لايقنعون بمثل هذه الاساطير الساذجة ، فاستنتجوا من اتجاه صف الحجارة مدلولا فلكيا ورأوا فيه تجاوباً مع انقلاب الشمس واعتدال الليل والنهار . وهذا التعليل لايكاد ان يكون اكثر احتمالا من حكاية القديس كورنيلي لانه نشأ بنفس

الطريقة التي تدعونا الى ان نسبغ على الماضي مشاعرنا الحديثة . فأولئـــك البناءون البدائيون الذين لم ينحتوا الحجر بعد ،فاكتفوا بنقله من موضعه ، هل راموا شيئاً غير صف الصفائح وجعلها في خطوط متوازية أو بشكل دوائر ؟ ومهما يكن من أمر ، فان تلك الهندسات البسيطة اثارت ،بعد قيامها ، فضول الناس . ومحى ضياء الذكاء المرس المنتبه ،ذكرى البصيص الخافت الذي انبعث منه . وتصرمت الاسباب بين هذه الحجارة الصماء وبين الانسانية التي كانت تزداد دهشة كلما استعصى عليها سر الغرض منها . على أن الجهد الانساني كان فيها ظاهراً بحيث لم تنقطع تلك المناظر عن التحدث الى الفكر . وفي هـــذه الارض التي سيطرت عليها عمالقة خفية ، لم ينقطع سيل الاساطير . وتتطلب تلك الكتل التي لاشكل لها ، تفسيراً لامناص منه . فكانت شروح ساذجة ، وأخرى لاتخلو من ادعاء ، منذقصة صغار المتسولين التي تذكرنا بجنود القديس كورنيلي الى نظرية علماء ماقبل التاريخ التي تدخل في حسابها انقلاب الشمس واعتدال الليل والنهار . وفي أصل كل هذا القصص الشعري وهذه النظريات الميتافيزيكية لايوجد غير تلك الكتل من الحجر الاعبل الشبيهة بتلك التي حطمها البحر وغمها على شواطيء الارموريك Armorique . ان اثار الفن مادة نقش فيها الانسان تفكيره ، وكفلت المادة الاستقرار ،اماالفكرة فتتغيربتغير الاجيال . فاذا كانت قصية خفية ، لم تنقطع عن تغذية مركز اشعاع اسطوري .

بل ليس لزاماً أن يضيف عمل الانسان الى عجائب الطبيعة ، حتى تدب الروح في كل تلك الصخور فتلهم الملاحم الساذجـة حيناً والرهيبة حيناً آخر . فالصراع الذي دام ألوف السنين بين الموج والحجر الأعبل قد نحت حول شبه جزيرة بريتاني رسوماً غريبة ، وعمالقة ملتوية يتلهى بها عابر السبيل أو يرتعب منها

حين يرى شبحها الممتد فوق افق البحر . ولكثير من هذه الخوارق الغرانيتية اسم وتاريخ . وربما اقام احياناً بعض القديسين ، كما هي الحال في بلوماناخ Ploumanach ، معبدهم في ظل صخرة منها . وعند رأس مقـــاطعة راز Raz تتوغل القارة في عرض البحر فتدكها الأمواج دكاً عنيفاً . والجزيْرات المنثورة أمام الرأس تتصل به على نحو واضح تحت سطح الماء ، بما يحمل الانسان حملا على ان يفكر في كل ما ظفر به المحيط على الأرض، اثناء ذاك الصراع الذي لا هوادة فيه ، والذي اهاج فيه أحد العنصرين على الآخر . اضف الى ذلك زئير العاصفة وصفير الأمواج المتلاطمة . وها نحن نشاهد قرار الملك ايس Ys الذي اقتصّ اثره المحيط المائج . وكل هذه الأساطير المنبعثة من المواقع العاطفية تتجمع خلال الفراغ . إذ سُمع ، على مسافة كبرى من ذلك المكان في داخل البلاد ، عويل يخرج من هوة هو يلغوث Huelgoat ، فتعرف الناس صراخ ذينك العاشقين اللذين تواصلا يوماً واحداً فالقت بهما في الوهدة ابنة الملك غرالون Grallon .ولا تزال هو يلغوث وصخورها المبعثرة التي فرشت بالطحلب ، مركز اشعاع رائـــع للخرافات .تعرف فيها الخيال الشعبي المكان الذي ضم عائلة العذراء . واكتشف فيها المؤرخون معسكراً لأقوام الكلت Celtes ، هو معسكر الملك ارتوس Artus . وهكذا تقص جميع هذه الحجارة قصصاً جميلاً لروادها ممن اوتوا شيئاً من الخيال .

في تلك الصخور القريبة التي هي نتيجـة اضطراب ارضي واشكال الجزيرات ، وفي تلك الالتواآت المتحجرة ، يشاهد المرء أشكالاً بقدر مايشاهد في الغيوم المتحولة . وبهذا يفسر العمل الهائل الفذ الذي أتى به ناسك روتنوف Rothénuef ، ذاك الكاهن الذي استبد به هوس الكتلة والأزميل فكرس حياته ينقش وجوهاً عجيبة في صخور مجاورة لمدينة سان مالو Saint-Malo .ولم يكن هذا

النحات العنيد بحاجة الى الابداع . بل كان حسبه ان ينقاد الى ايحاء الأشكال . لأن اضيق الناس خيالاً يأخذ بالغليان امام هذا الشتيت من « الرسوم النافرة . فدفعت اليه المادة بالصورة الاولى لتمثاله . وكان يكفيه ان ينقر بالازميل نقرة كبرى هنا ، وان يحفر قليلاً أو ان يبرز نتوءاً وها هو شكل ينبعث من الحجر . وكان حسبه ان ينظر الى الصخر حتى يرى التمثال يخرج منه . فلا يكلف النحات نفسه مؤونة الخلق . فكان عمل يديه يتم توجيهات العمل الجيولوجي . وناسك روتنوف هذا الذي يتحدث الادلاء عن انتاجه بقليل من الاعجاب ، لم يفعل سوى ان ترجم في لغة النحت ، ما استوحاه شعر السكان من اشكال فرضت منذ زمن بعيد على صور الصخور الناتئة ، والحجارة المبعثرة والصفوات المنتصبة .

ونفذ تقديس الصفائح في تفكير القوم بحيث ان الديانات عندما وردت من خارج البلاد لتفرض ذاتها عليها ، قد حملت في بادىء الأمر على قبول تلك العادات الروحية القديمة . ونحن لا نعلم شيئاً عن اصول هذا الاعتقاد ، لأن الأخبار انما تروي الحوادث ولا تصف « الحالات النفسية » . وتدلي الحجارة العتيقة بشهادتها حول تلك الهزات الأخلاقية التي تنشأ منها الآلهة . ولقد استطاع ارباب اليونان واليونان أن يدخلوا مقاطعة بروتاني . وهم لم يطردوا قطعاً المحتلين الأوائل الذين استقروا في الصخور القديمة . وربما حاول الناس وقتئذ ان ينقشوا في النصب وجه رب من الأرباب الوثنية ، بيد أن الحجر الأعبل بقي مستعصياً على تلك الآلهة المرمرية ، فلم يتمكن فن التشكيل الغالي ـ الروماني الجميل ان يلقن النحت للسكان . فاستمروا يكرمون آلهة غيبية وبنفس الوقت يوجهون عباداتهم الى حجارة ضخمة خشنة . فغاب عنهم ولمدة طويلة هذا الفن التشكيلي العجيب الذي يحدد بدقة شخص الآله ويحملنا على الايمان بوجوده .

ويبدو أنهم ، طيلة القرون الوسطى ، بقوا يجهلون هذا الفن الذي يطبع بطابع انساني آلهة عزيزة المنال وقصية ، ويجعلها تهبط الى الأرض . وفي هذه الأثناء ، اعتنقت النصب الصخرية الدين المسيحي فآثرت ان تبدل مذهبها على أن يهملها الناس . واليوم تكلل كثير منها بالصلبان الصغيرة . وبذلك اتفقت العـــادات القديمة مع الايمان الجديد . ويخيل الينا أن التلال البريتانيـــة الشهيرة المكللة بالصلبان هي من أصل محلي . ولا نظن المهندسين قد عثروا على مثيل لهـا في المناطق المجاورة . ومن المؤكد أن هذه الآثار قد تصورها النـــاس في أرض الصخور المزدانة بالصلبان . وشُذب الحجر الخشن فصار قاعدة يلتف حولهـا افريز دقيق . ونمت القاعدة ذاتها وتضخمت حتى اصبحت قوس نصر . بينما زين الصليب الأساسي شيئاً فشيئاً بصورة اضافية تمثل الصلب ، ثم بكامل مشاهد عذاب المسيح ، وأخيراً بالموضوعات الأساسية لحياته . وكان هذا الازدهار التشكيلي كسباً متأخراً ، يرجع تاريخه الى آخر العصـور الوسطى تمامـاً ، والنهضة بل والعهد المدرسي ، أي الى فترة أتم فيها الوسيط دورته . فانكره الفكر الحديث لاسباب تشكيلية أو لاهوتية . وتبنى خيـال السكان في عهد متأخر تلك الأيقونات القديمة التي هي من أصل شرقي . ولاشك في ان صلابة الحجر الأعبل المستعصي على الأزميل قد اعاق انطـلاق فن النحت وثبطه عن النمو . ونفس المادة غير الطيعة التي تمنعت على الاشكال الوثنية الجميلة ، لم تلن الا متأخرة ، وعلى نحو لايخلو من التكلف ، الى تصوير تلك المشـــاهد المثيرة في حياة المسيح ومماته . وليس معناه ان مسيحية تلك المنطقة تزدري الصور ، إذ تقبلها الايمان الشعبي ، على العكس من ذلك ، تقبلاً حسناً جداً ، منذ أن عرضها عليه النحت ليتأملها . وتولد تكريم حار للقديسة آن دوراي Anne d'Auray من

اكتشاف تمثال قديم لها في مطلع القرن السابع عشر . والمعروف ان القديسة آن قد منحت جنسية ذلك البلد بدافع تقديس القوم لها . وعلى أي حال ، هل تكون كورنواي اقل حقاً بهذا المطلب من فلسطين ؟ فالفن يساهم في ان يغرس في الأرض جذور المعتقدات التي استقرت فيها بعد ان طافت في ارجاء العالم . ولو انصت المرء لما يُسر اليه هذا القوم الذي اوتي خيالاً خصباً ، لعلم انه استلهم كثيراً من أفكاره وعواطفه من تلك الاشكال الحجرية التي تبدو لنا بكماء . واليك مثالاً يورده علماء الفولكلور .

كانت كاترين الضالة شابة مسكينة اغواها الشيطان . وبدلاً من ان تعترف بخطيئة حبها ، سرقت قرباناً مقدساً ودفعت به الى عشيقها الذي اراد ان يدنسه . فكان من الطبيعي أن يقضي عليها في جحيم ابدي . ونقش النحاتون في الحجر مشهد عذابها حتى يستمد الوعاظ من عقاب الخاطئة ذعراً واقعياً . والف المؤمنون مشاهدة عذاب كاترين في الاخبار المنقوشة في التلال والتي تصور جهنم ، وبخاصة في تلة غيميليو Guimiliau ، وهي أشد التلال وقعاً في النفوس . وفيها ، كما في غيرها من التلال ، ينبغي أن نرى فقط موضوع نزول المسيح الى الجحيم ، كما يتدرج في سلسلة أخبار عذابه ، بين البعث والصعود . ولم يبدع الفنان هذا الموضوع ليمثل كاترين المسكينة . ولم يحطم المسيح أبواب الشيطان ليرى هذه الفتاة ، بل لينقذ آدم وحواء . ولكن من المحتمل جداً أن يتراءى للوعاظ والمؤمنين نكال الخاطئة في هذا التصوير التقليدي لعذاب سقر . وكان من أثر هذه الصور على العقيدة ان أدت الى مزج الأنجيل بمقاطعة بروتاني .

الفصل الثالث

التشكيل والأدب

- ١ -

كيف تتبادل الفنون الادبية والفنون التشكيلية اكتشافاتها ـ الاحساس باشكال الحياة مصدر التشكيل ـ لا يستطيع الفنان أن يقتبس من الادب إلا بعد أن يتكون التعبير التشكيلي ـ الكتب الخالية من المصدر كالقصائد الهوميرية والاناجيل ، كيف الهمت عدداً كبيراً من الصور من غير أن تصف واحدة منها ـ رسوم الدياميس ، الفن البيزنطي ، النحت الرومي Roman .

ان التشكيل والأدب ، رغم كل ما يفصل بينهما ، يلتقيان في مناسبات عديدة . لأن لهذين الفنين ، في الحقيقة ، غرضاً واحداً هو الانسان . فمعرفة الانسان ، في كيانه المادي والمعنوي ، هي غاية الروائي كما هي غاية النحات . ويتصل فن الألفاظ بالتعبير عن التفكير اتصالاً وثيقاً ، سواء عرض علينا ، أبطالاً وهميين ام شخصية المؤلف ذاته . وتبلغ دقة ملاحظته حداً من الأهمية حتى يبدو ان القوانين التي يخضع لها الكاتب تلتقي بعلم النفس . كما تمتزج احياناً لغة الأشكال التي يستخدمها النحات أو المصور ليؤدي مظاهر الحياة ، بمبادىء

التشريح الأساسية . ولا يتسع المجال هنـــا لكي نبين كيف أن هذين الفنين اللذين ينكبّان على دراسة الانسان ،يمثلان استقصاءاوليأ للحقيقة البشرية ، أشبه بالمقدمة التي تبشر بالتحليل العلمي . وحسبنا أن نذكر كيف ان فنان اليراع والكلمات يلتقي بالضرورة التقاء طبيعياً بذاك الذي يزاول الصلصال والريشة. وهـــذان المظهران من الفعالية الفنية يقتبسان من بعضها اقتباساً مستمراً ، ويتبادلان افضل اكتشافاتها . وتتكامل هذه الأكتشافات وتتوافق على نحو مُرْضٍ ،لأنها تصور نفس النموذج من وجهتين مختلفتين . فيدرك الانسان ذاته في الأوصاف الأدبية كما يدركها في الصور التشكيلية . بل انه يطلع ، بهذه الواسطة ، على التجاوب بين واقعه المادي وواقعه المعنوي . والعصور التي طاب فيها للأدب ان يمعن في التحليل النفسي والصور الأدبية ، قـد اصابت ايضاً انتاجاً غزيراً للتصاوير أو النقوش التي تثبت أوجه الشبه . وكما ان القصصين والكتاب الأخلاقيين لايرسمون «الطباع» على طريقة لاروشفوكو La Rochefoucauld أو لابرويير La Bruyère من غير ان يتعرضوا ببضع كلمات الى الوجوه والهيئات ، كذلك ربما ظن نقاد الفن ، امام لوحة احيطت باطارها الذهبي ، انهم يهملون الجانب الأساسي من مهمتهم ، إذا هم لم يؤولوا بقليل من الحرج والكتمان الغرائز والأهواء المتبدية والمختفية معاً ، خلف بشرة الشخص وفي صفة نظرته وعلى خط شفتيه. وهذا التماس بين المادة والروح يمنح العالم المرئي مدلوله الكامل . وهو الذي نعيش فيه . وقد سخر بلا انقطاع لمنفعتنا ومتعتنا .

والواقع الوحيد الذي ندركه بالشعور الداخلي والأحساس الخارجي ، هو ذاتنا المادية والمعنوية . والأنا الباطن بتماس مع العالم عن طريق الجسم الذي يتلقى انطباعات الأشياء ، وبواسطة الحركات التي تمليها عليه ارادتنا . ولما

افعال هذا الشعور المركزي وردوده ضمن الدائرة التي تحيط به هي التي تشكل نظرتنا للحقائق الأخرى . وتحملنا الأجسام المماثلة لجسمنا على ان نفسر حركاتها تبعاً للمقاصد المستترة وراء حركاتنا الخاصة . وهكذا تبدأ عيننا باطلاعنا على سوانا من البشر . وبالقياس ، تتجلى لنا الكائنات الأخرى ، وحتى فصيلة النبات ، كما لو كانت في نهاية الأمر في حالة توازن بين فعل العالم الخارجي ورد فعل الأرادة الداخلية . فنحن نتخيل الكون باسره على نمط شخصيتنا . وجميع ما فيه من كائنات واشياء هي عندنا بمثابة اجسام لاحياة لها . (١) وتلك الحالة الفذة التي تجعل ذاتنا الباطنة بتماس مع العالم الخارجي ، تحدد موقف كل فكر في الحياة العاملة والتأملية ، سواء عند الطفل الذي ينقاد الى دوافع بسيطة ام عند الفيلسوف الذي يسمو إلى نظريات رفيعة . ثم ان حياتنا الروحية ، من احساس وارادة ورغبة وفرح وترح ، تصل الشعور بالأشياء ، وتنشّط هذا التبادل بين الحس والأرادة ، بين التأثيرات التي نتلقاها وبين اوامر الحركة التي نصدرها . وان التوازن بين كياننا المعنوي والمادي ، الذي يسبب غبطة الفكر والجسم فتتألف منها فردية الشخص ، انما يضم في شوق واحد فنون الأنسان وعلومه . فتتبادل فنون الأدب وفنون الرسم اكتشافاتها . وهذا هو موضوع دراستنا . والشعر احياناً هو الذى يتلقى دفعاً من ابتكارات التشكيل . وغالباً ما كانت هذه الابتكارات منطلقاً للأزدهار الأدبي المعاصر لها . ففي الحضارة الأغريقية ، يبدو ان النحت قد سبق النزعة الأنسانية عند الشعراء والفلاسفة . بينما كانت الكتب المقدسة ، في العالم المسيحي . على العكس من ذلك ، اسبق الى

---

(١) كذا في النص الفرنسي . يخيل الينا ان في الأمر خطأ مطبعياً ، وان الصواب هو : « هي عندنا بمثابة اجسام حية » .

الظهور من تفتح الفنون المشخصة ، وحسبما تكون الهيمنة للتشكيل أم للأدب. فان الجمال الصوري أو التعبير الأخلاقي هو الذي يفرض ذاته على اتحاد هذين العنصرين الانسانيين . وفي الغالب الأعم ، يظهر أن الثقافتين تتماسكان وتتعاونان تعاوناً متبادلاً . وهناك ضرب من التصوير يرمي بسهولة الى تأثيرات مشابهة لتأثيرات الأسلوب التي يسعى اليها الشعراء .

ونحن نعلم ، على جانب من اليقين ، المراحل التي مر بها النحت في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد . كان ذلك هو العهد الذي أبدع فيه نحاتو المرمر اليونيون والدوريون نموذجاً انسانياً بلغ انشاؤه حداً من الكمال . حمل الفن الاوروبي ، خلا عهود الجهل والهمجية ، على دراسته ومحاكاته ، بقدر ما فعل مع الطبيعة ذاتها . بل ايضاً راح يستشيره ليقوم ، تبعاً لأناقته المثاليـــة ، تشويه النموذج الحي وخسته . وتشكلت هذه الصور في تقدم دام قرنين. ذلك التقدم الذي كان له وحده اتجاه الأنبات والتفتح الحيوي ، ان لم يكن لهاستمرارهما. ويستحيل علينا ان نرى في هذا التكوين غائية تختلف عن غائية الأسباب الداخلية ، أي منطق التشريح نفسه والاحساس بما قصدت اليه الطبيعة ، من توازن الجسم وبالتالي رشاقة الهيئة ، وآلية الهيكل العظمي والعضلات ، ومرونة الحجم وتملك الحياة تملكاً تاماً بواسطة حقيقة الأشكال . ولما ثبتت هـذه النماذج التي اطلق عليها الأغريق اسم القوانين - اجلت المدرسة الفنية اناقتها التي لا تشوبها شائبة ، وكيفتها في استعمالات متباينة . والظاهر ان التصوير نفسه — بقدر ما يمكننا ان نتخيله ورغم مايغريه من العنف والحركات المثيرة — قد آثر الكمال البـــارد بعض الشيء ، للنماذج التشكيلية ، على الانفعـال الذي يشوه الملامح . وبذلك

ندرك ان جمال النحت المثالي ، في النزعة الانسانية اليونانية ، قد بسط سلطانه حتى على حركة الأهواء العنيفة .

والنحت الفرنسي في القرون الوسطى ، وإن اعاد انتاج النحت الأغريقي الرائع ، فقد أصاب نجاحاً مختلفاً . وكان التمثال الوثني قد إنطلق من العدم ، أو ما يشابه العدم . فكان قطعة خشبية او حجرية لانت تدريجاً لأشكال الحياة . اما التمثال المسيحي في القرنين الثاني عشر والثالث عشر فقد تقدمته عصور عديدة من التصوير . وجميع موضوعات الأيقونات ، من حوادث واشخاص ، كان قد ثبتها الفن البيزنطي منذ خمسة أو ستة قرون ونشرتها التصاوير الصغيرة ، في الوقت الذي أدى فيه غياب النحت الى حرمان فنون الرسم من كل حس واقعي . ولما عاد النحت الى الظهور ، كان في البدء على صورة حفر ناتيء ينقل بلغة النقش البارز أشكالاً صغيرة مضطربة ذات بساطة متكلفة . فكان الانفعال التصويري متغلقاً على سمو التشكيل وحقيقته . وكان لزاماً على تلك الشخوص المشوهة حتى تصير تماثيل جديرة بالبقاء ، وأجساماً حية لها حجمها ووزنها وتوازنها ، ان تجتاز الفترة الصلبة لكل تمثال قديم . واضطر النحت في القرن الثالث عشر الى أن يحرر من عرائها تماثيل ضخمة كالأعمدة ووجوهاً صلبة . وان يسترها بالأقمشة المرنة . وخلال جيل واحد استعادت الصور القوطية الصفاء المثالي لآلهة اليونان . على ان تلك القسوة الجبارة لم تكن من طبيعة هذا الفن الذي نبع من الكتاب المقدس . فهو لم ينحدر عن التشكيل الصرف . فلم يلبث ان عثر على طابعه العاطفي والتعبيري في النحت المثير والواقعي في نهاية العصر الوسيط .

ويجعلنا النشوء التشكيلي لمدرسة من مدارس النحت نرى بوضوح انه لايتأثر ولا يمكن أن يتأثر في الأصل إلا باعتبارات شكلية . ولا يبـــدو على

تماثيل القرن الثالث عشر أنها تشذ عن هذه القاعدة إلا لأنها لم تنطلق من العدم، بل من بقايا الفن القديم التي خلفتها الوثنية بواسطة التصوير البيزنطي والرومي. لكن تماثيل المدخل الملكي لكنيسة شارتر Chartres، وسط الفن الرومي الشتيت الغزير، تستعيد البساطة التشكيلية التي سوف يتولد منها نحت حديث، واشكال حجرية لها أبعاد جديرة بالبقاء، ومتانة صحيحة. وفي هذه المرة أيضاً، لن يكون النموذج الذي سوف يهتدي به مبدعو الأشخاص الحجرية، صورة تقليدية متوارثة، بل كان مستمداً من الحياة عن طريق الرصد والذوق السليم، وفي المحاولات الاولى التي مازالت مختلة أو ناقصة، اكتشف الذكاء اخطاءها فاصلحها، وولج الفن فترة الفتوح التي تسبق النضج والتي يسجل فيها كل جيل من الاشكال، مراحل السير الذي يدنيه من الحقيقة. وحينما يتقصى مؤرخ الفن عهود الاكتشاف هذه، يعنى بالصور البدائية عنايته بصور النضج، وذلك موقف عادل. اذ يعلمنا التاريخ أن نتحرى العاطفه والصدق في شخصية الفنان المبدع، لا في نجاح مدرسته، أو نجاحه العابر. ولا ينبغي لهذا الانصاف ذي المفعول الرجعي أن يجعلنا ننسى وان يحملنا على ازدراء ذاك الجهد الداخلي الرائع الذي يدفع الفنون التشكيلية الى التمكن من اشكال الحياة، كما لو كانت تأثر بغائية حيوية. ولا يجوز لنا أن نتخلى عن هذا الشعور في دراساتنا الفنية. وهو حينئذٍ ينهانا عن أن نفترض في مصدر التشكيل شيئاً غير الاحساس باشكال الحياة. ويمكن للاعتبارات الأدبية، والمقاصد النفسية، والفكر والأهواء، أن تتدخل عندما تبلغ تماثيلنا مرتبة النضج. أما قبل ذلك، فان الجهد كله مكرس لأنشائها.

وتتفرغ المدارس الفنية القديمة للأبحاث التقنية، واخضاع المادة للفكرة

التشكيلية . فلا تستطيع المهنة حينما ترزح تحت وطأة هذا القدر المحتوم أن تساير الروح الشعرية في حرية خيالها ورشاقة ايقاعها . وفي المقابل ، تبشر تلك المخلوقات الحجرية ، على وهن شخصيتها في البدء وبساطة حياتها ، بكائنات مادية ومعنوية قادرة على التعبير المختلف . وكانت تماثيـــل المجالدين الأغريقية القديمة لا تعرف إلا المشي . ثم تمرست على الحركات العنيفة . فظالعتنا في حومة الوغى او في ميدان الرياضة ، وهي ترمي السهم او القرص . ثم هاهي في حالة الراحة ، جسمها متثاقل مسترخ ووجهها الذي خلا من كل شاغل يوضح الأستسلام الى حلم ناعم . ومنذ ذلك الحين ، انقاد المرمر الى تحولات معنوية في الأمزجة والطباع والأهواء . وولجت هذه الصور آنئذ عالم الأحياء لتؤدي فيه الدور الذي تؤديه شخصيات كاملة ، معالمها أوضح من معالم الرجال الحقيقيين . لأنها ،رغم كل شيء، ثبتت في نموذج .وليس من الصعب أن ندرك الوضوح الذي قدمه الفن في سعي الديانات ذات الصور الى تحديد الشخصية الطبيعية ، وبالتالي الأخلاقية ـ للآلهـة ، والأبطال والقديسين . وكان نحاتو الرخام الأغريق قد خلقوا من لا شيء سكان الأولمب . ولا يمكن تصور الوثنية منفصلة عن تماثيلهم . فقد تغذى الإيمان اليوناني وخياله وشعره من أشخاص المرمر . وينبغي لنا أن نضيف اننا نتفهم التفكير الأغريقي ومفهوم الانسان في فلسفة سقراط ، تفهماً أفضل في مجتـــمع عاصر نشوء قوانين النحت الجميلة . ومن بوليكليت Polyclète الى ليزيب Lyzippe ، اتى النحت بتعريف للانسان . واستنتج منه مجموعة انسجام كامل وقاعدة استخدمت مقياساً لكل شيء وهندسة الأفكار وترتيبها ونظام العالم . واما اساوب الشعراء ، والصور التي آثروها ، فحسبنا ان نتحدث عن الاسكندرانيين منهم حتى نذكر ان موضوعات الشعر يمكن

ان تؤخذ من موصفات التشكيل . ولسوف ندرك بنفس الوضوح أثرالنحاتين والمصورين اليونان عنـــد اللاتين مثل فيرجيل والمحدثين مثل اندره شينيه André Chénèr . فقد اجتاز نور الرخام الوثني جميـع الآداب واضاء على التوالي، وبذات الجمال المشرق ، قرائح الأغريق واللاتين والفرنسيين .

ولم يفت النحت القوطي ايضا ان يزود الايمان بكـثير من الامور التي لم يطلع عليها المؤمنون في الكتب المقدسة . فلم يرد الى العبادةنفس الصور التي اقتبسها من مجموعة الايقونات البيزنطية .اذ آلت اليه من تصوير الرهبان اشخاص خارج الزمان والحياة ، فاستنبط منها صوراً نابضـة بالعواطف البشرية. وبينما كان يتحول جوهر الدين المسيحي ، من جراء ذلك،فقد كسبت معرفةالانسان ومفهوم الانسانية كسباً كبيراً . ولقي شخص المسيح في عبقرية النحاتـــين طيبة وعدالة صافية وايضا حداً لامتناهياً من التضحية والألم ، ممـــا أغنى الأخلاق وكذلك فكرة الألوهية . وظهر عدد كـثير من أشخاص القديسين الذين لايمكن ان نتصور وجودهم لولا أعمال النحاتين والمصورين . وهذا التقديس للأولياء هو الشعر الحقيقي للقرون الوسطى . وليس من الطبيعي هنا ان نميز الأدب من الأيمان . وكل هذه المادة العاطفية ، من خيـــال شعري ، واندفاع صوتي ، وعقيدة مألوفة ، قد أينعت حول صور الفن . وبعـــد ان اكتشف النحت سر خلق الأشخاص الأحياء ، وضع مجتمعاً بين السماء والأرض، جذوره في الانسانية ، ومجالس الآله . فأخبار القديسين تتصل بالأســـاطير اكثر من اتصالها بالكتب المقدسة . وذلك شيء بديهي . فكان الأولياء من خلق الأيمـان الذي يريد ، مهـما كلفه الأمر ، ان يسم المولى تعالى بسمة الانسانية . وهنـا ايضاً قدم الفن عونه الى العقيـدة . وكيف كان للمسيحية ان تتبرم من دالة

الانسان على الله ، وان ترى فيها انتهاكاً لحرمته ، طالما ان المسيح قد جعل نفسه شبيهاً بالناس حتى يتفهموا تعاليمه ؟ ان هذه العلاقات البديهية ، بين فن القرون الوسطى وبين أخبار القديسين ، ينبغي ان نذكرها كمثال قاطع على التأثير الذي يمكن ان يكون للتشكيل في الأدب .

• • •

والتشكيل ايضا ضرب من اللغة . لأنه يصل الفنان الذي يبدع صورة بالرجل الذي يتناولها بالتأويل . ولكن الفنون التشكيلية ، خلافاً للكلمات التي هي اشارات اصطلاحية محضة ، تنصاع لقوانين قاهرة ، ولارادة المواد التي تستخدمها . ويخضع المهندسون البناؤون لمقتضيات الثقالة ، وامكانات الحجر . ويعرف النحاتون والمصورون بالاضافة الى ذلك متطلبات النموذج وضرورة التعبير الصادق . فهم لايتصرفون ، كما يفعل الكاتب ، بالفاظ سواء يملكها جميع الناس . وكان حقاً عليهم أن يخلقوا لغة خاصة بهم تتحصل من توافق مشاعرهم ومهارتهم مع الصلصال أو الألوان . فتؤثر التقنية في الأسلوب على نحو متبادل . ولا تمنع هذه الظروف المادية العلاقات مع الحياة المعنوية بل وعمليات الفكر المجردة . ويمكن للرسم أن يتضاءل ويضعف حتى يصير اشارة خطية . والرسم هو الذي مدّ لغة اللفظ بالكتابة . فقد استطاعت شخوص الناس أو الحيوان أو النجوم أو النبات أن تتثبت بحروف بسيطة . ولا يزال الخط الهيروغليفي في مصر القديمة يشتمل على العديد من هذه الصور المتحجرة . كما تسمح مادة الكلس أحيانا أن تتعرف الأصداف التي تتألف منها . وهناك زمر أخرى من الأشكال التي قد تبدو نزوة من نزوات اليد ، والرسوم الخطية الغريبة التي لاحصر لها في الفنون البدائية والشرقية ، يرجع مصدرها ايضاً الى نموذج طبيعي . ولم تزل

أوراق النبات وأزهاره في عداد الموضوعات الزخرفية . ونشـــأت الأشكال الهندسية الغربية نفسها ، من نقل خطي للمهن والمواد ، كنحت الحجر وتسوية الخشب وضفر القنب وحبك الصوف ، وحتى السجاد العجمي الفــاخر الذي يطيب للنظر أن يتيه فيه اعجاباً وهيـاً ، فانه يتيح للفكر أن يتعرف فيه ، حين يتالك ذاته ، اشجار حور وزهور ،وحدائق وممرات ، وبحيرات وحيوان . وبذلك تضمنت زخرفة متقنة في الصوف والحرير كل نضارة الربيع وريعانه .

وإذ يستلهم التشكيل ، نحتاً كان أم تصويراً ،الطبيعة وبخاصة الوجـــه الانساني ، فانه أكثر انقياداً لمقتضيات النموذج . وتتحدد مهن النحاتين والمصورين ، بل وانتقاء المواد ، بالسعي الى المحاكاة وبالطموح الى الاحاطة بجوانب الحياة المادية والحياة المعنوية أيضاً . وعلى الفنان أن يبدع لغته الخاصة . وذلك أمر عسير ، اذ لا يسمح النموذج الا بعد لأي بالنفوذ الى أسراره . وتظهر المادة مستعصية على الفكر واليد بحيث ينبغي لجميع المدارس الفنية ان تقضي اجيالاً عديدة من الجهد والفشل والنجاح حتى تبلغ المرتبة التي تمتلك فيها تقنيتها أي قدراً كافياً من المهنة للتمتع ببعض الحرية في انتقاء موضوعاتها . وطالما استمرت الفترة المسماة بمرحلة « البدائيين » امتصت تمارين ترويض المادة الجهد الفني بكامله . فلا يكون للنحات والمصور متسع ليبدد جدّه في موضوعات مبتكرة . وفي هذه الأزمنة من الصراع مع النموذج والمادة ، لا يسعه أن ينقل الى التشكيل تعابير مقتبسة من الأدب . حتى اذا تكونت حقاً اللغة التشكيلية صار للفنان بعض الحرية في الابداع وسمحت له التقنية التي يملك زمامها أن يقوم باقتباسات من المادة الأدبية . ان عهود الفن القديم وعصور التقنيات التي لا تزال صلبة ، ليست ملائمة للتبادل بين الفنون المجاورة . والفنان اليوناني الذي كان ينقش في الرخام

المجالدين الثقال والوجوه القاسية ، لم يكن حراً في استلهام القصائد الهوميرية ايحاءً يفيد فنه . وما كان الشعر من ناحيته ،قبل القرنين الخامس والرابع ،مولعاً بالصور المرئية ، كما لم تكن اللغة وصفية ، حتى يأخذ الشاعر عن النحاتين والمصورين أشكالاً لينقلها .

ذلك أن الفن حينما يبلغ نضجه الكامل . وحينما يجد النحات والشاعر في المرمر والكلمات أدوات طيعة ، فيجسد أحدهما الأوهام الشعرية ويصف الآخر بالألفاظ أشكال النحت ، حينئذٍ ينفذ كل من التشكيل والشعر أحدهما في الآخر ، ويتبادل معه . لكنه يظل بديهياً بسبب طبيعة التقنيات نفسها ، ان باستطاعة فنان الكلمات ان ينقل بيسر صوراً من الحجر أو اللون . لأن الألفاظ ، وهي اشارات اصطلاحية ، قادرة على ان تلم بكل شيء وعلى أن تتحدث عن التماثيل حديثها عن الوجوه الحية . ولا يجد الكاتب صعوبة إلا في ايجاد التعابير اللفظية التي توحي بالصور ايحاء لا يعدو ان يكون مضمراً . ويمكن أن تكفيه صفة واحدة ، شريطة ان يحسن اختيارها . أما الانتقال من وصف أدبي الى عمل من أعمال النحت أو التصوير ، فيفترض جهداً آخر ، لا يقل عن العمل اللازم للخلق الفني . إذ لا تلقي الكلمة الا فكرة مجردة ، وعلى الرسم واللون ، مهمة نفخ الحياة فيها . ففي التبادل المطرد جداً بين ميادين الشعر والتشكيل ، غالباً ما يشع التفكير من المحرق الأدبي . فاذا أريد له أن يتجسد ، وجب على التشكيل أن يقدم له صورة حقيقة بالبقاء . وفي هذه الدراسة حول علاقات التشكيل والشعر ، لا ينبغي لنا إذن ان نبحث عن نقاط التماس التي قد تظهر عبر التاريخ .

ولاريب في اننا نستطيع ان نقارب بين هوميروس وبين الفن الاغريقي

فيما قبل التاريخ ، بين الشاعر بندار Pindare والنحات بوليكليت ، بين فيدياس Phidias المثّال وسوفوكليس الروائي ، بين مسرحيات اوريبيدس Euripide وتماثيل براكسيتيل praxitêle ، بين الأدب الأسكندراني وفنه . كذلك قد نعثر على عناصر مقارنة بين الشاعر الفرنسي رونسار Ronsard والنحات الفرنسي جان غوجون Jean Goujon ، بين مسرحيات راسين ولوحات بوسان Poussin ، بين واتو المصور وماريفو الكاتب ، وكذلك بين تماثيل برودون وقصائد لامارتين ، بين الوان دولاكروا واشعار فيكتور هوغو ، بين مصوري مدرسة بومبي الحديثة Néo - Pompéi وبين شعراء البارناس Parnasse ، بين المصور كوربيه والمدرسة الواقعية ، بين المصور مانيه والروائي زولا ، بين انطباعية التصوير وانطباعية الرواية ، بين رمزية التصوير ورمزية الشعر الخ . . وبوسعنا ان نقارب المذاهب والبيانات التي غالباً ما كانت متطابقة في فنون الكلام وفنون الالوان والاشكال . وربما بقيت على حالها بواعث المقارنة ، على مر العصور ، رغم اختلاف المدارس . وان عهود التطور الفني هي التي يجب علينا أن نجابهها . وترجع أسباب المقارنة بين الفنانين والكتّاب الى ماسبق ذكره ، وهو أنهم كانوا يعملون بتأثير نفس الجمهور . وانهم كانوا يلتقون في صالونات المجتمع وفي صالات عرض التصوير ، رغبة منهم في الظفر باستحسان ذات الجماعة من الناس . واخيراً ، غالباً ما اجريت هذه المقارنة ، وعلى نحو جيد ، فليس في اعادتها فائدة كبرى ، مما يسوغ لنا الأقلاع عن القيام بها مرة ثانية .

وثمة مسألة أخرى يمكن ان تثيرها العلاقات الأكيدة بين التشكيل والشعر . ففي هذا التماس الذي كثيراً ما أدركنا خصبه ، على ترادف الأحقاب ، لنا ان نتساءل عما قدمته كل تقنية ، سواء تقنية الكلام أم تقنية اللون والشكل .

وتعرض علينا دائماً نظرتنا الدارجة للخلق الفني ، نفس الطريقة في الابداع .. فيكون الانطلاق من الفكرة . وبعدها يبحث الكاتب او الفنان في صنعته عن وسائل التعبير التي هي أحق من غيرها في اظهار مايتصور عقله . على ان الفكرة ، مثل أي ابداع شعري أو تصويري ، تنحصر في تعريف لفظي . فهي قبل كل شيء وفي أبسط أشكالها ، واكثرها عراء ، وأيسرها تحديداً ، عباره كلامية تبدو منذ نشأتها في قالب أدبي . ونحن حينما نتقصى البذرة الأولى لكل إنتاج ، نلجأ أولاً الى عمل من أعمال الكتاب . وتلك نظرة طبيعية جداً في الواقع . اذا كان الموضوع قصيدة أو رواية . اما اذا طرحنا على أنفسنا ذات السؤال بصدد تمثال او بصدد تصميم لأحد المصورين ، فمن البديهي انه لايمكن للفكرة أن تبقى ذلك المفهوم المجرد الذي تُعرفه بضـــع كلمات . بل هي صورة ذهنية تظهر فيهـــا على شيء من الوضوح الأشكال والألوان . وكان للفكرة عند أفلاطون هذان المدلولان . فكانت مثلاً من المثل وكانت صورة كاملة . وهي في الحالين فكرة نموذجية سامية . ولكن حين يتخيل العقل المثل الأعلى للانسان او للحصان ، يثبت تفكيرنا حقاً على صورة لهاذين الكائنين الحيين . ويبدو لأتباع أفلاطون ان النحات إذ يصنع تمثاله الرخامي في مرسمـــه ، انما يديم النظر الى صورة باطنية يجتهد ان يضاهيها جمالاً . ولا شأن لهذه الفكرة التشكيلية بتلك التي تحدد بكلمات مثل فكرة العدالة أو فكرة السلام . فقد ولدت في دماغ نحات او مصور وفي مرسم زخر باللوحـــات التي لم تتم . وهي تحمل ذكرى اعمال اكتملت . وهي ترشد منذ الان اليد التي تستخدم الفرشاة أو الأزميل .

ولهذا لاتترعرع الفكرة التشكيلية إلا في العهود التي تأخذ فيها الأعمال

الفنية بتلقيح خيال الناس . فلا يعقل ان يرى احد معاصري أنشودة رولان Roland في هذه الملحمة فكرة تمثال لرولان أو شارلمان . لأن هذا الضرب من الصور لم يكن بعد قد برز من المادة . ولقد تأكدت الرغبة في انشاء وجوه حية ، شيئاً فشيئاً ، بعد ان سيطر العمل الدؤوب على الحجر . وما كان لهذه الرغبة ان تأتي من كتاب وما كان لها أن تنمو إلا عند فنانين إلتزموا غزو اشكال الحياة على نحو مشترك . وعلى العكس من ذلك ، كان من الشائع في مدارس فنية تملكت تقنية أكيدة ، ان تنتج عملاً مستوحى من قصص وأساطير قديمة لا تزال خالية من الصور . وانتظرت الأناجيل قروناً عديدة حتى ظفرت بالمصورين الذين أوجدوا لها مجموعة من الايقونات . والتواصل شائع بين المادة الملحمية وبين مدارس النحت والتصوير . لكننا لا نستطيع أبداً ان نعثر في الخيال الشعري على تلك البذور التي تفتحت إنتاجاً تشكيلياً . فاذا ماتواصلت فنون اللفظ وفنون الشكل ، كان مرده الى ان التشكيل قد ملك وسائله فاستطاع ان يقتبس من الفنون المجاورة موضوعات يتذوع بها . وعلى العكس ، بامكان الفنون الأدبية ان تتمثل بسهولة أعمال التصوير . إذ لا تحتاج الألفاظ الى ممارسة طويلة حتى تلحق بميدانها الأيحاآت المعنوية التي تنبعث من الفنون التشكيلية . وبقدر مايصعب علينا ان نتصور كيف تقوى مسرحيات ماريفو على ان تمد المصور واتو بنماذج لوحاته التي تمثل « حلقات الغزل » ، بقدر مايبدو لنا طبيعياً التحول من مشاهد الفنانين الى الحنان المتكلف بعض الشيء الذي يتجلى في مؤلفات ماريفو . ويكفينا ان نترجم في لغة الأدب حركات « الرجل غير المكترث » أو « الفتاة الأديبة » اللذين رسمهما واتو حتى نسمع أحاديث دورانت وسيلفيا . بطلي ماريفو . كذلك لا يعقل ان يتوصل أحد مصوري المناظر من مدرسة فونتيبلو Fontainebleau

مثل روسو Rousseau الى رسم منظر له نقلاً عن وصف غـــابة ابونردان دو سان بيير ، وعلى العكس . نحن نعرف عدداً كبيراً من المناظر الأدبيـة لم تكن إلا وصفاً للوحات مصورة او استذكاراً لها . فلا تتخلى الكلمات أبداً عن ميزتها الكبرى وهي قدرتها على الالمام بكل شيء . وما عليها إلا ان تقتبس من فن الألوان الخصائص البصرية التي اكتشفها في الطبيعـة ، وان تبالغ قليلا في قدرتها الوصفية وذلك باصطفاء النعوت واستخدام الألفاظ التي لم تفقد نضارتها بالاستعمال .

. . .

ولو أننا بحثنا في ذلـك الخضم من الانتاج الشعري ، عن المؤلفات التي حافظت على حيويتها المتأججـة اكثر من غيرها ، وأثرت فينا أفكارها بنبرات لها دائمـــاً حقيقة انسانية راهنة وأقرب الى الكمال ، لما فاتنا قطعاً أن نذكر قصائد هوميروس والأناجيل . وتلك هي بلا ريب أعمال متباينة في طبيعتها . على أن الأناجيل ايضاً ، رغم سمو الوحي الالهي ، قادرة بتعبيرها الأدبي على أن تدلي بشهادتها حول العلاقات التي تصل الشعر بالتشكيل .

والألياذة كلها حركة وكلام ، سرد وخطب مباشرة . والقصـــة فيها سريعة جارفة . وربما تمهلت أحياناً في سيرها ، لكنها لا تنقطع أبداً كي تفسح المجال لابداء فكرة أو وصف شخص أو موقع . ومن الصعوبة بمكان ان ندرك فيها كلمة ترسم هيئة أو تنعت لونـــاً . ولئن كانت التعابير تصويرية ، فذلك بسبب الفعل نفسه الذي ترويه . قالت الألياذة : « وكانت بريزيس Briséis تتبعهم راغمة وبحزن عميق » أو ايضاً : « وجلست تاتيس Thétis قبالة زوس ،

وبعد أن ضمت ركبتيه بيسراها ، وأمسكت ذقنه بيمناها ...» ويبين الشاعر مواقف أبطاله بايمائه الى حركاتهم فلا يقطع مطلقاً روايته ليقدمهم لنا . وإذا هو لم يستخدم الوصف – الذي يقتبس فيه الشعر من فن التصوير . فانه لايفتأ يلتمس المقارنات . فيتوقف لحظة ، وتندرج صورة مستعارة في سياق القصة . فتذكرنا مثلاً جيوش الأغريق التي نفرت من معسكرها الى القتال ، بأسراب النحل المنطلقة من صخرة قعرى . ويثب المقاتلون وثبة الأسد على فريسته . وهكذا يتخلل الرواية صيد الوحوش الكاسرة ، والموج،والسيول،والمذنبات، والغيوم العاصفة ، والحياة المتوحشة ، وعنف الطبيعة ، مما يرقى بأبطال الملحمة الى مستوى الشهب . وهذه المقارنات بحد ذاتها روايات قصيرة . ووسيلة الشاعر الوحيدة ليعرض علينا لوحــــة هي أن يقص علينا خبراً وجيزاً . وهو كذلك لايعدل عن سرده في سبيل تحليل فكرة أبطاله ، بل يجعلهم يتكلمون مباشرة. والخطب كثيرة فيّاضة . وليس هؤلاء المقاتلون خطباء في المجالس فحسب ، بل هم يخطبون في المعركة ، وقد شهروا رمحهم في وجه خصمهم . وأيضاً قبـل أن يموتوا عندما يخرون بعد أن نفذت السهام في صدورهم .ولاتؤخر تلك المقطوعات الخطابية من سير الحركة ، فهي تندرج في سياق القصـــة . وبدلاً من أن نرى هؤلاء المحاربين ، نصغي اليهم . وقـد يأتي كاتب حديث بجملة معترضة أثناء وصف القتال . فينتحي بنا جانباً ليسر اليها عما يدور في خلد هؤلاء الابطال من أفكار ومشاعر ، بينما هم عند هوميروس يجهرون بذلك جهراً ، فتتم أقوالهم مايقومون به من أفعال . ولا يتدخـل الشاعر في تحليل العواطف اكثر من تدخله في وصف الأشخاص .

إلا أن هناك حالة واحدة ، يتحدث فيها المؤلف باسمه ، ليطرح بعض

الصور أمام عين القارىء . فيتوقف السرد برهة حتى يصف لنا قصر الكينوس Alcinoüs أو ترس اخيل Achille . ويدور البحث هنا حول أعمال فنية . فيجدر به ، لكي يطلعنا عليها اطلاعاً حسناً ، أن يشرح لنا كيف صُنعت ومن أي المواد تألفت وكيف كان العمل الذي ضمّ هذه المواد . وتلك هي أيضاً وسيلة يحل بها التحليل الايجابي محل التأمل السلبي . وحتى بالنسبة الى حادثة أسلحة اخيل ، فاننا نذكر كيف يتحول الوصف فجأة الى سرد . إذ لا يتمالك الشاعر نفسه ، وهو يعدد الصور البرونزية والقصديرية التي انتظمت دوائر القرص ، أن يروي لنا مايشغلها . وتعود آلة السرد الى الدوران . فتطالعنا هنا محاولة جريئة لجنود محاصرين هبوا يحطمون الخناق من حولهم .

وهناك ، داخل اسوار المدينة ، قضية ترفع . فيعرض علينا الشاعر ، وهو العليم بكل شيء ، موضوع النزاع وحجج الاطراف والمحامين . وهذا أشبه بقصيدة صغيرة جاءت لتندرج في الألياذة الهائلة . وأخيراً ندرك ايضاً في الاوديسة حادثاً آخر وكأنه وصلة قصيرة اضيفت الى وصف مااستطاع اوليس أن يراه في الجحيم حينما استدعى الارواح الهائمة في تلك الرحلة المظلمة . ولقد خص النشيد الثاني من الملحمة بما رواه اوليس لجماعة الفاكيين Phéaciens عن زيارته لأشباح الأريب Erèbe . وهذه الرحلة الشهيرة مؤلفة من قطع متناثرة ، لايوحدها لون ولا فكرة . وينتهي موكب الاموات الذين توالوا على اوليس بوصف واضح للوحة دلف المعروفة ، أو على الاقل لجزء من عمل بوليفنوت الذي شرحه بوزانياس Pausanias شرحاً مطولاً ، والذي لم تفتنا معرفته تماماً بفضل بعض صور الكؤوس التي هي مستوحاة منه على نحو ظاهر .

ويذكر القارىء كيف يحط البطل اليوناني رحله في شاطىء الملاك .

ويصور مطلع هذه الزيارة اولاً حدود المحيط التي كانت عند معاصري هوميروس في اقاصي العالم الشمسي نفسها . ويقيم هنـاك الكيمريون Cimmériens، تحت وشاح من الضباب ، وفي ليل سرمدي لا تضيئه شمس النهار ولا كواكب الليل. وتتسارع الأطياف من اعماق الهاوية الى خندق حفر بالسيف ورُوي بنجيـع القرابين . ثم لا تلبث ان تكب واحداً بعد واحد لتكاشف اوليس باسرارها. وكان هذا قد اعتزم الذهاب الى مملكة الموتى بناء على نصيحة كيركيه Circé ليسأل العراف اليوناني تيريزياس Tirésias عما يضمره له المستقبل وعما ينبغي له ان يأتي من حيل وعما يجب عليه ان يهتدي به من الآيات كيما يبلغ مملكته الصغيرة ويستعيد امرأته وامواله . وتنبئه امه انتيكله Anticlée باخبار زوجته بنيلوبا Pnélope فيصل كلامها هذا الحادث بمجموع الملحمة وصلاً قوياً . ويؤرث الأهتمام بالقصة اذ يجعلنا نستشف نهاية لا تزال بعيدة ومستترة وراء عقبات جمة . وكان بوسع هذه الزيارة ان تنتهي عند هذا الحد ، فقد علم اوليس منذ اللحظة كل ما اراد معرفته من الأشباح .

عندئذ تبدأ الأحداث المباغتة التي تبتر سياق القصة وتجعل وقت الملاح يهدر ضياعاً . فتتعاقب على اوليس شهيرات العاشقات في الأساطير اليونانية ، مثل تيرو Tyro التي ذاع صيتها بسبب مغامرتها مع بوزيدون ثم محظيـــات زوس المتتالية مثل انتيوبا Antiope والكمينا Alcméne وليدا Leda . وها هي جوكاست Jocaste ام اوديب Oedipe وكلوريس زوجـــة نيليه Nélée وفيدرا phèdre وبروكيس procris واريادنا Ariadne وغيرهن ايضـاً . ويمسك اوليس اخـــيراً عن الكلام ويلاحظ ان عددهن غفير وان الليل قد تقدم . فيحصل انقطاع قصير في روايته للفاكين ، وتبادل عبارات المجاملة . وبناء على

الحاح مضيفيه ، يواصل اوليس قصته فيذكر أسماء رفاقه في حصار طروادة . وذلك استطراد لا يقل غرابة عن موكب فاتنات الأساطير . فيبدو لنا أولاً اغا ممنون ، وهو لايزال محتدماً غيظاً على الجريمة التي راح ضحيتها . ويرغب في أن يعلم عما حدث لأبنه اورست . ثم يظهر اخيل الذي لايصبره مجده على المنية التي ألمت به . لكنه يفخر بآثر ولده نيوبتوليم Nèoptolème . وأخيراً نشاهد اجاكس Ajax بن تيلامون Tèlamon الذي لم يغفر لاوليس خسارته الدعوى التي اقامها عليه حول اسلحة اخيل . وفجأة ينقطع هذا العرض من محاربي الالياذة . على انه لم يكن تاماً استطراداً في تلك الملحمة التي واصلت الحديث عن حرب طروادة .

لكن زيارة الجحيم لم تختتم بعد ، فتنضاف سلسلة جديدة من الرؤى لاتقل مباغتة عن شهيرات المحظيات لكبار الآلهة . ويروي اوليس انه قابل مينوس Minos جالساً على عرشه وبيده الصولجان يقضي بالعدل بين الموتى . وانه رأى في مكان آخر اوريون الكبير Orion الذي استأنف رحلات الصيد التي بدأها في حياته . وانه شاهد في موضع ثالث العملاق تيتيوس Tityos وهو يغطي بجسمه المديد مثني قصبة مربعة ويمزق كبده عقابان . ويطلعنا المؤلف على سبب قصاصه . فقد اجترأ على حرمة الربة لاتون Latone وبالقرب منه تانتال Tantale يضويه العطش والجوع فلا يستطيع أن يبلغ الماء الذي غاص فيه ، ولا أن يتناول الثمار المتدلية فوق رأسه . ويجعلنا الشاعر نجهل الجريمة التي استدعت مثل هذا الجزاء . ولم تكن عقوبة سيزيف Sisyphe أقل رهبة ، فقد نصّبه رفع صخرة على سفح جبل لاتكاد تبلغ قمته حتى تهوي من جديد الى القاع .

وكان لزاماً عليه ان يعاود العمل بلا انقطاع . وهنا أيضاً لا يظهر المؤلف على الذنب الذي استوجب هذا العقاب .

واقتباس الشاعر من الصور يشار اليه اخيراً بنفس الملاحظة ، يقول :
« وبعد سيزيف ، قابلت هرقل العظيم أو بالأحرى طيفه ، لأن ذاته مع الآلهة الخالدين فهو يحضر مآدبهم . وقد تزوج هيبيه Hébé الفاتنة ، ابنة جوبتر وجونون . والشاعر هنا يقوّم المصور لكنه لايفطن الى ازالة خطئه . فيختلط التصوير بالواقع . ويتوهم اوليس ، على غير احتراس ، انه في مدينة دلف أمام لوحات بوليغنوت بدلاً من أن يكون في جحيم الكيمريين ، في تلك البقاع المظلمة الخفية التي يهرع اليها الهالكون على سطح الارض حينما تدفع اليهم جرعة من الدماء . فلا يدهشه أن يكون بين الاموات الحقيقيين طيف هرقل . وكان حرياً به أن يكون اجرأ في نقده . وان يحذف اسم هرقل من قائمة سكان الهاوية . فاقتصر على ابداء بعض التحفظ الذي لا طائلة تحته والذي يشير الى اقتباسه من اسطورة لا تواثم بقية القصة . ويعلل هرقل وجوده بقوله ان بعض أعماله أوصلته الى الجحيم ليختطف الكلب الذي يحرس مدخله . ولا ينسجم مثل هذا الشرح ولا هـذا النقد مع الرواية التي يرويها اوليس امام الفاكيين . إذ لا يتوقع المرء هذا الضرب من الاعتراضات والاجوبة في ذكريات زيارة لسقر . ولكن هل يوجد حقاً في هذا الحادث الاخير مايتصل بالغاية الأصلية للشاعر ؟ لقد فتح اوليس باباً من ابواب جهنم كي يستطلع تيريزياس عن المستقبل ويظهرنا عليه . وهذا في منطق القصيدة . ثم انقاد الى السلام على أصحابه القدامي مثل اخيل واجاكس . وهذا فاصل قد يكون له مايبرره من الناحية الشعرية ، لكنه يتجاوز مع ذلك موضوع الاوديسة . بيد أن مشهد الغواني اللواتي

خلدهن غرامهن بالآلهة لا محل له في القصة . ولا نفهم كيف أطاقهن البطل وهو الذي سارع الى طرد جماعة الاشباح . ونحن نخمن تدخل شاعر وجداني أسعده أن يدرج في الملحمة قطعة أعجبته . والحادث الاخير ، هذا المنظر الذي تتراءى لنا فيه اقامة العدل ، وانزال العقوبات الجهنمية ، هو ايضاً اقل توقعاً من غيره. لأننا اذا تذكرنا الحفرة الاولى الوضيعة التي هرعت اليها الاشباح بعدأن ادركت رائحة دم الكبش الاسود، صعب علينا ان نتخيل ظهور مينوس المباغت، مستوياً على عرشه، وبيده الصولجان، يحكم بين الهالكين، في مجلس من الاطياف، جلوساً او وقوفاً، ينتظرون حكم القضاء. وها قد تغير منظر الجحيم فجأة. وحلّت فكرة جديدة هي فكرة يوم الحساب ، محل الأشباح الخاطفة المظلمة التي ترود شواطيء الكميريين. وما من شك في انها الحقت في زمن متأخر بنظرة القصيدة البدائية الساذجة والرهيبة . وطريقة العرض ايضاً قد تحولت . ففي حادث تيريزياس والبطلين اغاممنون واخيل كنا نستمع الى احاديث تطلعنا على خرافات جميلة . وفي مشهد البطلات العاشقات كان يقدم لنا المؤلف فكرة موجزة عن مغامراتهن من غير ان يكلف نفسه المزيد من الألوان والعواطف . واخيراً تبدلت اللهجة ايضاً في الحادث النهائي . ومنذ ان ولجنا مملكة مينوس سدت الصور مسد الرواية والخطب .وهؤلاء المعذبون لا يتكلمون بل يفعلون ويضطربون .ويصف الشاعر هيئاتهم ويشرحها . ولم يكن مصدر هذه القطعة رواية شفهية بل لوحة تصويرية . والمشهد الاخير ، مشهد المعذبين ، مستلهم من تصاوير بوليغنوت في مدينة دلف . ولا يمكن لهذا الحادث الا ان يكون اقتباساً متأخراً بعض الشيء . وهذا الشرح الفني الوحيد في قصيدة هوميروس الذي يحمل طابع

الوصف السكوني والقطعة الادبية ،انما يؤكد، نظراً الى طبيعته الاستثنائية، ان الرواية الهوميرية تنفر من الوصف .

ومع ذلك . فان الانطباع الذي يستخرجه القاريء . هو تتابع صور متألقة تنشأ على نحو طبيعي من هـذا السرد المبهور المثير ومن تلك الفورة من الأهواء الجامحـة . هذا الشعور بالحياة الذي ينبثق عنه انما يتكامل في ذهننا بلوحات واشخاص وبعالم تام من الرؤى والمناظر والنماذج والأزياء التي لم يحشرها الشاعر في روايته صراحة . فهو لم يستعمل وسائل الايحـاء البصري التي سوف يلجأ اليها الشعر فيما بعد . فلم يطلب الى الكلمات سوى الأشارة الى الأشياء والأفعال . وكانت هذه البساطة في الأداء كافية للمعاصرين . لأن تلك القصائد قد تحدثت عن اشخاص والوان واشكال لم تزل أليفة لديهم . ولما تقادم الزمن عليها جـــاءت صور حقيقية ، هي صور الفنون التشكيلية ، فاضافت اللون والحياة الى تلك القصائد الشهـــيرة . واغتنت تلك التوراة الوثنية الاغريقية بمـــا كسبه التصوير والنحت في ميدان الخيـــال والجمال . وعرف الناس ، بعد النحات فيدياس ، مهابـة زوس الذي لم يكلف هوميروس نفسه مؤونـة وصفه ، وعقب براكسيتيل وأبيل تجلت افروديت بكل فتنتها لمستمعي الالياذة . كذلك بواسطة تماثيل البرونز والمرمر في المعابد، وعن طريق الصور على أبوابها ، وبفضل الرسوم الفخارية العديدة التي تداولتها الايدي في كل مكان ، ازداد الاقدمون تفهماً لحماس الشاعر إزاء جمال أبطاله وقوتهم . وتلك القصائـــد الخالدة ، من غير أن تثقل نفسها بأوصاف لفظية يتناقص اجزاؤها كلما كانت اكثر الحاحاً ، ومن غير أن تبطيء سردها بتحليلات بصرية لايمكن أن تستمر من دون أن تشل الحركة ، انما ضمت اليها ، على نحو

طبيعي ، ذلك الكنز الفـد من الجمال التشكيلي الذي جمعته عبقرية اليونان في عصور لقيت أروع عصور التاريخ . ولما رغب فيرجيل ،بدوره،في أن ينقل شعر هوميروس الى اللاتينية ، أحس أن هذا النقل لايرتضي بمثل ذاك الاسلوب البسيط . فلبى دعوة فنون الشكل واللون بل سافر الى طروادة على شواطىء الـلاتيوم ليجيء منها ببعض المناظر . وتنزلق أحياناً في ملحمته ، ومن طرف خفي ، صور كافية لتحدد اطـار المأساة . وكلمات انياس الاولى ، وهو يقص أخبار رحلته ، هي وصف لمواقع معارك الأليـاذة ، تلك المواقع التي لم يطلعنا عليها هوميروس : « وكانت تشاهــــد جزيرة تينيدوس Tenedos » . وذلك الشبـح الواسع لجزيرة صخرية بجانب الافق البحري ، هو من الصور الاساسية التي يتمها الساحل الرملي ، والسماء والبحر . وقد جرت جميـع أحداث الملحمة الشهيرة أمام هذا المنظر . وبفضول السائح والعالم الاثري يلم فيرجيل ، وبلفظة واحدة ، بالمواقع والصور التي لم يفكر هوميروس في الاهتمام بها ، لأن الفنون التشكيلية نفسها لم تكتشفها بعد . وعندما يعرض الشاعر اللاتيني لأحد الارباب ، يرى تمثاله الاغريقي . بل هو اذا اوجز في وصفه ، حملنا شعره على أن نخمنه .

وعند المحدثين أفادت الأليـاذة والاوديسة دائمــــاً من نفس الاعجاب الذي كان يعيد الحياة الى آلهــــة الرخام . ونحن اذا استثنينا المسرح الذي كسى فيه ممثلو التراجيديا الأبطال الأقدمين بالأوشحة والرياش الغريبة وجدنا الفن الكلاسيكي لا يتردد مطلقاً في أن يجمع في تقديس واحد الشعر الهوميري والنحت الأغريقي . وبفضل هذا النحت استردت شخصيات أخيل وأندروماك ، بنظر المحدثين ، الحياة والجمال . ولمـا عرضت الحفريات في قبور ميسين الياذة اقدم واكثر همجية ، تحولت الفكرة التي نحملها عن هوميروس

الى اليوم الذي ادرك الناس فيه ان مرونة راسين العذبة كانت اقرب الى الصفاء اللوني من ترجمات لوكنت دوليل Leconte de Lisle الصارمة . وبذلك بدت تلك القصائد التي تقص ولا نصف أبداً ، الأصل الذي تفرعت منه جميع مدارس التشكيل في العصور القديمة ، وجميع المدارس الكلاسيكية المحدثة المنبثقة عن النهضة . ولاتزال شخصيات هوميروس الخيالية ، حية باقية لأنهـا تتكيف وفق الأشكال المتتالية للوثنية الخالدة .

. . .

والى جانب قصائد هوميروس ، لا يوجد عمل أدبي قـدم للنحاتين والمصورين موضوعات اكثر مما فعلت الاناجيل ، على خلو نصها من الوصف . وبوسعنا ان نقرأ بامعان تلك الروايات الأربع التي تتحدث عن دعوة المسيح وعذابه فلا نستطيع أن نخرج منها باشارة صريحة الى وجـه ، أو زي ، أو هيئة أو مكان ، بل ولا الى لون او شكل . وفي المقابل ، هل يوجد نص أدبي توحي قراءته بعدد من الصور اكثر مما يوحي به قصص الميلاد او العذاب او مجرد ذكر اسمي طبريا او الناصرة ؟ وذلك مثـال آخر على اغتناء عمل ادبي بمساعدة الفنون التشكيلية . وقد عرضت الأناجيل ، كتاب المسيحية ، جميع سورها على النحاتين والمصورين ، منذ قرابة عشرين قرناً . ولم تفتأ صور الفن التي لا تنضب ، تمد سيرة المسيح بمجموعة اضافية من الأيقونات الحية العديدة كالأنسانية . والحق ان انسانية عشرين قرنـاً استقرت ووعت ذاتها في ذلك القصص الذي ساقه الأنجيليون الأربعة من غير تنميق ولا تكلف في الأسلوب او العاطفة .

وتتضح لنا في هذه الروايات بساطة الفكرة والعبارة . ثم اسبغ عليها خيال المؤمنين ألوان الحياة وأثار فيها خضما من العواطف المثيرة . ونحن لا نستبين من الروايات الأولى سوى غاية التبشير الاخلاقي والبرهان اللاهوتي . وتتلخص سيرة يسوع بخلاصة أقواله وأخبار معجزاته . فهو يدعو الى اخلاق تقوم على المحبة والغفران . وكيلا يعارض الشريعة التي تضمنتها لوائح موسى والتي صارت فريسية ، يعمد الى التشبيه والتلميح والرموز التي ازدهر كثير منها في أعمال تشكيلية . ثم ان المعجزات براهين على ألوهية المسيح ، ولها قيمة رمزية . فمن يضاعف الأرغفة ويحول الماء الى خمر ويقيم العازار من الأموات هو المسيح الحق الذي يجيء المؤمنين بالبعث . وتظهر هذه السلسلة من المعجزات والأقوال بظهر سيرة شخصية ، إذ سبقتها بعض الاخبار حول ولادة عيسى وأعقبتها حكاية موته وصعوده . واتسمت تلك الروايات نفسها بسمة لاهوتية ، لا واقعية فيها ولا نزعة قصصية بل ولا صلة لها بالتاريخ وما من خبر تفصيلي إلا وجاء يندرج فيها ليذكرنا بنبوءة من النبوآت ، أو بسورة من سور التوراة غاب على الناس مغزاها العميق حتى اذا قورنت بالأحداث التي بشرت بها انجلت قيمتها أخيراً . وهكذا قام البرهان المبين على رسالة المسيح الالهية . إذ ورد ذكرها على نحو مستمر في النبوآت العديدة التي توقعت مجيئه ، والتي عبر عنها فقط الأنبياء الملهمون من المولى تعالى ، بعبارات ملغزة لم يدركها سواد الناس . فالعذراء التي تحمل ولداً ، والمذود الذي تضعه فيه ، وحادث المجوس ، والرعاة ، وقتل الأبرياء ، والهروب الى مصر ، كل هذه الأحداث الغريبة أو الخارقة ما كانت لتدهش القوم لو انهم اكثر إنتباها لما جاء في الكتب المقدسة من نذر . ثم ان مأساة العذاب بكاملها تضمنتها النبوءآت المبعثرة المتوارية خلف آيات تلك التوراة القديمة

التي أملاها الباري على انبيائهم انفسهم ، لم يقفوا دائمــاً على مراميها . فخيانة يهوذا لقاء الثلاثين من الفضة ، وصياح الديك ، وانكار القديس بطرس، وجميع ظروف المحاكمة والعذاب ، والدفن والقيام ، كلها أخبــار أوردها الانجيلي ليذكرنا ان يسوع هو حقاً المسيح المنتظر . وثمة صفحة واحدة نفرت من هذا اللاهوت العقائدي . ولما كانت تتحلى بجمال لاندّله ، فلا نملك رداً الرغبة في ايراد مقاطع منها . كان ذلك يوم اكمل يسوع رسـالته الأنجيلية ، فلم يكن له الا ان يتقدم الى العذاب وان يعبُر الموت الانساني قبل أن يلقى وجه ابيه . وحينئذٍ ، في انجيل يوحنا كانت اللحظة من المهابة والاجلال بحيث سما البيان ، من غير أن يشير الى ذلك شيء في الاسلوب. فاغفل يسوع اتباعه برهة وانطوى على نفسه ورفع الى أبيه صلاة يعلن له فيها ان رسالته قد تمّت قال : «ورفع عينيه نحو السماء وقال أيها الأب قد اتت الساعة مجد ابنك ليمجدك ابنك أيضاً . . . العمل الذي اعطيتني لأعمل قد أكملته . . . أنا أظهرت اسمك للناس . . . والآن علموا ان كل ما اعطيتني هو من عندك . . . أما الآن فاني آتي اليك . أيها الأب البار ان العالم لم يعرفك . أما أنا فعرفتك وهؤلاء عرفوا انك انت ارسلتني . . فاذا نحن تبصرنا بمن صدرت هذه الصلاة ، والى من رُفعت ، وإذا نحن عدنا في التاريخ الانساني لنذكر في اي فترة من فترات الأبدية وُجـدت ، وماهو المعنى الجديد الذي تقدمه الى تلك الانسانية ، وان كان لايليق بنا ان نقيس هذا الوحي من الفكر الآلهي بمقياس الحـــادث الأدبي ، لم يكن بمقدورنا ان ننكر ان ابسط كلمات لغتنا ، حينما تدخل في استعمال مثـــل ذلك اللاهوت السامي ، تكتسي جلالاً وأي جلال .

ولم يكن قطعاً الجانب اللاهوتي الذي اشتملت عليه الأناجيل . هو

الذي ازدهر في صور الفن . بل ان الانسانية التي كادت ان تكون دائماً مستترة في الكتاب المقدس ، هي التي ابرزها المصورون والنحاتون . وبينا كان الكتاب ضنيناً غاية الضن بكل مايتصل بجسم المسيح ، ورغم اغفال النصوص هذه الناحية ، فان الفن المسيحي ،بعد تأمل طويل وبوازع من المحبة، توصل لا الى تصوير شخصه فحسب ، بل الى استرجاع جميع الظروف والأماكن التي رافقت واحاطت روايات الأناجيل المقتضبة . والتصوير دون الأدب مقدرة على تحليل الحياة المعنوية . لكنه يفوقه في اجمائها حينما يظهر وجوهاً وهيئات نابضة بالحياة . وهو لايقوى ، مثل القصص ، على ان يعبر عن استمرار الحادث . لكنه ، بدلاً من اشارة خطية ، يعرض للعين صوراً جامعة . فاذا هو احسن اختيار اللحظة التي يصورها ، بتماسك الأشخاص ووضوح المكان ، طبع في ذاكرتنا مشاهد لاتمحي . بينما لايبقى الخبر الحقيقي ، لأضطراب تتابعه ، إلا ذكرى غير محققة في حافظتنا. فالتصوير يثبت في خطفة ساكنة الأستمرار العابر . وهكذا كانت الأناجيل النص الذي الهم اكبر عدد من الصور ، مع انه لم يصف واحدة منها .

واولاها — وهي الرسوم السريعة في ديامیس روما — معاصرة تقريباً لكتابة الأناجيل . وتحمل طابعها الرمزي . وانه حقاً لوجه انساني ذلك الذي يقوم بمعجزة الخبز والخمر واقامة العازار. لكن هذا الوجه اشارة مجردة لاتتصف بصفة شخصية . فلم يكن شخص المسيح نفسه قد نشأ في مخيلة الفنانين. ونقوش التوابيت لاتكاد ان تكون اكثر تشخيصاً . وظهر فيها الحواريون يرتدون الثوب الروماني . وتلك هي سمة من سمات الواقعية . لكن المسيح بدا فيها شاباً امرد ذا شعر قصير اشبه بفتى روماني . فلم يكن بعد ابن الله المولود

في مقاطعة يهوذا الذي سوف يظهر على الملأ بملامحه السورية . ثم ان كثيراً من الصور الأخرى في الدياميس رموز خطية محضة كالسمكة والحمامة والسفينة والمرساة والميناء . وهي اشارات واضحة الى قصص الأناجيل . وفي فجر المسيحية ، سواء في النصوص ام في الصور ، كانت الفكرة الأنجيلية تلك « البشرى » التي اتى بها يسوع ، لاتزال تطوف في الأحاديث والعلامات الرمزية حاملة معنى اغزر واسرع تأثيراً من النثر التحليلي ، وذلك قبل ان يتعهدها فن واقعي . ولكن لم يلبث التصوير البيزنطي الذي نشأ بلا ريب في القرن السادس ، ان ارسخ في مجموعة من الصور الأحداث الهامة في سيرة المسيح . ولسوف تبقى تصاميم هذه الطائفة من الأيقونات المسيحية ثابتة الخطوط ثبات روايات الأناجيل في كلماتها تقريباً . ومنذ ذلك الوقت ، جاءت تلك الرسوم بطابع مرئي وتصويري ، ونماذج وازياء ، واطار للمشهد . ونحن نخمن فيها اثر الأماكن ذاتها التي كانت مسرحاً للأحداث كبيت لحم والتل الذي نصب عليه الصليب ومقام المسيح واثر اللوحات التي كانت تمثل للحجاج تمثيلاً حياً ابطال المأساة الأنجيلية .

بيد ان هذا التصوير البيزنطي الذي كان يجهل واقعية النحت ، لم يشيع في شخصيات الأنجيل حياة كاملة بل اقتصر على اظهارها في النموذج السوري الملائم لنشئها . فكان النحت الرومي ، ثم القوطي ، هما اللذان منحا يسوع والعذراء جمال الجسم الحجري وعافيته . وهكذا علم الناس ان يسوع كان قاضياً ونبياً يشع طيبة وعدالة صافية . وان العذراء كانت تبدي ملاحة سيدة فاضلة وحنان الأم . ثم لم يلبث جميع الحواريين وطائفة القديسين التي لاحصر لها ، ان تجلوا بملامحهم الخاصة . وبدوره أدرج التصوير القصص الانجيلي ، منذ حكاية الميلاد

البريئة الى حكاية العذاب العنيفة ، في عالم مجسم ملون كان صورة طبق الأصل عن المجتمع المعاصر والطبيعة . فلم تكن الأناجيل ، حتى نهاية عصر النهضة ، إلا ذريعة تذرع بها الفنانون ليثبتوا اصور الفلمنكيين أو الفلورنسيين ومدنهم وأريافهم. ولما عادت أرباب الوثنية الى الظهور في المراسم إقتبس يسوع والحواريون شيئاً من جلال التماثيل الرخامية القديمة والأزياء الرومانية . وكانت الكتب المقدسة تستمر في مسايرة تحولات المثل الأعلى التشكيلي . ولم تتنكر لرسالتها الأولى . وكل ما في الأمر انهـا اكتسبت من تماسها بالصور حقيقـة أكمل وأقرب الى الانسانية . وهذا ماقصدت اليه منذ البداية . وعندما ألح الفنانون إلحاحاً عنيفاً في ابراز آلام المسيح ويأس أمــه لم يخونوا الكتب المقدسة ، لكنهم أسبغوا على اسلوب الأناجيل المقتضب اقتضاب التقارير الرسمية ، فيضاً من العواطف المثيرة. وأخيراً ، في الأزمنة المتأخرة ، إذ لم يقنع القراء بالبحث عن الحقيقة الانسانية ، بل سعوا الى استكشاف الطابع التاريخي ، وأيضا شـاعرية المناظر . لجأ المفسرون الى علم الآثار والجغرافيا ليقدموا ايضاحات جديدة يبعثون بها الكتب المقدسة بعد الآف السنين . وكان الاثريون ، منذ زمن بعيد ، قد حاولوا إعادة معبد سليمان الى حاله الأولى . كما اجتهد المصورون في اظهار جبل الزيتون أو شواطيء الاردن . ولكن ينبغي إدراك القرن التاسع عشـر ، حتى يوحي اسما طبريا والناصرة ، بمناظر تنتثر منهـا عذوبة صافية . وأتى المصورون والمسافرون بتآويلهم للنص المقدس . فلم تعد توجد سيرة للمسيح الا وغمرت في هذا الضياء الذي يعم جبال الجليل . ويبدو لنا ان الصوت الذي كان يفوه بذاك القصص ارتفع بنبرة هادئة وسط السكون والنور ، بين زرقـة السماء الخفيفة ومرآة البحيرة الملساء . وكانت شريعة موسى القاسية ، على العكس من

ذلك ، قد أمليت في يوم من ايام الغضب ، وسط صواعق سيناء ورعودها .

. . .

حقاً ، لم يكن المصورون ولا النحاتون هم الذين تخيلوا اخبار الألياذة ولا مواعظ يسوع . فقد استطاعت الملحمة اليونانية والأناجيل ان تنشأ من غير مساعدة الفنون التشكيلية . على ان كتب الأنسانية هذه ، كالانهار الكبرى ، تأخذ بالتوسع ، فتنمو وتشتد عبر العصور التي تجتازها . وتزخر بجميع المشاعر التي تصبها فيها الأجيال . فلم تعد تحمل الينا صوت مؤلفها فحسب ، بل انشودة الامم والأجناس البشرية . وبما انه لايوجد انتاج يحافظ على الحياة افضل من الصور المجسمة للرؤى العديدة التي يثبتها التشكيل ، فلم يهدر شيء على تعاقب الأزمان . وهكذا لاتوردنا الألياذة والأناجيل ماء من معينه في صفائه البكر فحسب ، بل هي تجرف في تيارها المثقل كل ما القى به سكان الشواطيء من اعمال التصوير واللفظ التي ابدعها التشكيل والشعر .

اقتباسات الشعر اللاتيني عن التشكيل الأغريقي — ارباب فيرجيل — الشاعر لوكريس Lucrèce لوحة فينوس ومارس . تضحية افيجينيا Iphigénie — فيرجيل . وحادثة اللاوكون Laocoon وتصاوير قارطاجه . وترس انياس والشاعر اوفيد Ovide . واساطير نيوبه Niobé ومرسياس Marsyas واوروبا الهة الغابات عند الشاعر استاس Stace .

والوسيلة الحسنة لقياس أثر الفنون التشكيلية في مخيلة الشعراء ، هي ان نقارن كيف تظهر الآلهة في الملحمتين اليونانية والرومانية ، عند هوميروس وفيرجيل . وهي تقريباً نفس الآلهة متسلسلة تسلسلاً واحداً ولها ذات

الطباع وذات الوظائف ، وان سميت باسماء تختلف بعض الاختلاف . وسرعان ما ادرك الناس الشبه بين زوس وجوبيتر وكذلك بين افروديت وفينوس . ومن المحتمل ان فن النحت يسّر هذا التقارب . وجميع تلك الأوهام الوثنية العديدة المتغيرة لم يكن لها من كيان محسوس غير صورها ، ولم تكن لها من شخصية مادية سوى ما بدا منها في تماثيل الحجر أو الخشب . فكان النحت بالنسبة الى هذه الأرباب بمثابة الكتابة بالنسبة الى الكلمات . اي انه وصلها بواقع مجسم . وهو ، بلا ريب ، احتوى شخصيتها الموزعة في العالم والمنتشرة في الأيمان على نحو غامض ، في قالب يتعرفه الناس . ومنحها وجهاً مادياً ومعنوياً . فكان تقمص الآلهة الأغريقية في جسم خشبي أو حجري قد اكد كيانها وبنفس الوقت ضمن انتشارها خارج حدود اللغة في الحضارات المجاورة والقريبة . فرضي الغاليون Gaulois بالنماذج اليونانية ليشخصوا بواسطتها اربابهم القومية . ولما دخل قيصر بلاد الغول تعرف جوبيتر ومينيرفا ومركور وهرقل في كثير من الحجارة المنحوتة . فاستنتج ان الغاليين يقرون بآلهة البحر الأبيض المتوسط ، ويقيمون لها نفس الطقوس اي يلتمسون منها ذات الخدمات ، فيضرعون الى ابولون في حال المرض والى مركور ليبارك تجارتهم واسفارهم . وكان بوسع قيصر ان يلاحظ عين الملاحظة بالنسبة الى الأرباب الرومانية وتلك الآلهة الأيطالية ، العديدة كما يحدث عادة ، والتي احاطها الشعب بالتقوى ، قد اصابها اصطفاء ، وتسلسل بتمازجها مع ارباب الأولمب اليونانية . وحافظت عادة على اسمها اللاتيني لكنها إذ تمثلت بآلهة الأغريق أخذت عنها طابعها الاخلاقي واختصاصها . والخلاصة ، إن العمل التشكيلي الذي شغل الفترة الهلينية من القرن السادس الى القرن الثالث ، قد اشع في ساعة مبكرة على

شواطيء البحر الداخلي وكيّف حسب طراز اصنامه ديانات البحر الأبيض المتوسط . ويرجع أثر المراسم البدنية والدورية في اوربا القديمة والحديثة ، الى حقبة بعيدة في التاريخ . وقبل ان يبرز النحاتون شخص الآلهة ، كان الشعراء قد رووا اساطيرها . فملئت القصائد الهوميرية بآثرها في الزمن الذي لم يقرهـــا النحت بعد في اشكالها المعهودة . ولكنه يمكننا ان نسجل، من امارات متعددة ، أن الأرباب الكلاسيكية الكبرى لم تبلغ شخصيتها النهائية . وان الفارق يعود الى انها سبقت تكوينها التشكيلي . فكان زوس منذ ذلك الحين ملك الأولمب ، ورئيس مجمع الآلهة . لكنه لم يتمتع بعد بمهابة السلطة المعترف بهـــا منذ زمن بعيد . ولم يكن بعد ذاك العاهل الجبار الذي نقشه فيدياس في اولمبيا . فكان قريب العهد بالحقبة التي استولى فيها على عرشه بعد صراعه مع العمالقة . وهو لايزال مترتبا ، شديد الأنفعال ، سريعاً دائماً الى الغضب والتهديد ، ويرافق وعيده أحياناً ضرب من الوحشية الساذجة . ففي يوم ما ، ومن غـــير مبرر وجيه ، وبسبب تقلب طبعه المعتاد ، يصرح اثناء انعقاد المجلس ان كل تدخل في القتال بين اليونان والطروادين ، محرم على الآلهة وان أول مخالف لهذا الأمر سوف يلقى به في قاع هاوية الجحيم ، ويختتم كلامه بقوله مبرهناً على قوته انه لو مدت سلسلة ذهبية من السماوات الى الأرض ، وشدّها جميع الآلهة من الأسفل ، لعجزت عن سحبها الى الأرض ، ولاستطاع من غير جهـد ان يرفع اليه الأرباب برمتهم وبالاضافة اليهم ، الأرض والبحر ، فيعلقهم كلهـم في قمة الاولمب . والظاهر بوضوح ان مثل هذا التحدي لم يتخيله شاعر يحمل عن مهابة ملك الأولمب نفس الفكرة التي يحملها صانع زوس في اولمبيـا . ثم ان هذه الغضبة الكبرى لاتلبث ان تزول هباء أمام اول اعتراض تبديه ابنته

العزيزة اتينيه فيقرن جياده وتنقله عربته الى مشارف طروادة ابراقب القتـال .
ويبدو ان هذه الصورة التي تمثل زوس سائق العربة لم يحتفظ بها الفني الاغريقي الكلاسيكي .

والآلهة الهوميرية ، إلا في حالات نادرة ، لاتظهر بمظاهرها الخارجية بقسمات وجهها وثيابها وتوابعها الخاصة . وهي تبدو في الرواية وسط سائر الناس ، وتتكلف شؤونهم بنفس الهوى كما لو كانوا من طينة البشر . وتتشابه طبيعتهـا النفسية تماماً وتتساوى جميعاً في النزق والحمق . ولا يميزها مظهرها الخارجي لأن الشاعر لايفطن مطلقاً الى وصفها لنا . وهو لا يشير الى هـــذا المظهر إلا حينما تتنكر لتساعد حظيتها في القتال او لتمحضه النصح في مـأزق حرج والربة اتينيه في سبيل اعـادة أوليس الى بنيلوبا ، أوجبت على نفسها مراقبـة مستمرة تجبرها على اتخاذ الهيئات والأزياء المختلفة . بل ينبغي لها أحيــاناً ان تستخدم الاكاذيب البارعة ، وان تنافس في الدهاء حظيها العزيز ، الى حد ان الربة تطيب نفساً بانشائها مثل هذا التلميذ الصالح . إلا ان الآلهة تتميز ايضا ، امـــا بلهب عجيب يشع من هامتها ، واما بقدرتها على التواري عن الابصار عندما يجب عليها ان تخفي وجودها . لكن هذه الحالات لاتجبر الشاعر على ان يصفهـا لنا . بل هي بالأحرى تعفيه من ذلك . غير ان حادثاً في النشيد الخامس من الألياذة الذي اختص بالحديث عن مآثر ديوميد Diomède - قد نبه ، على مايبدو ، جزالة الوصف عند الشاعر . فقد اعتزمت الربة هيرا Héra وابنتها اتينيه ، وهما صديقتان كبيرتان للأغريق ، ان تضاحداً لفعال آريس Arés حليف الطرواديين باسهامها في القتال . ولما كان لزاماً عليهما الاشتراك في المعركة ، لاان يحميا او ينقذا فقط محارباً أشرف على الخطر ، كما فعلت افروديت منذ فترة مع ابنها انياس فقد اخذت الربتان

للأمر عدته . وطفق الشاعر في هذه المرة . يصف لنا عنادهما . وتكفلت هيرا بالعربة والجياد التي اقلتها الى المعمعة . ولم يغفل الوصف جزءاً من أجزاء العربة من محور العجلات الحديدي الى الدواليب النحاسية فاطارها الذهبي الخ . . . ولكن زي اتينيه خاصة هو الذي يعنينا لأنه يطابق تماماً زي تمثال فيدياس في البارتنون Parthénon . انها تبدأ بنزع وشاحها ، ذلك الوشاح «الذي نسجته هي بيديها الجميلتين». ويصر الشاعر على ان يخبرنا بانها « غزّالة » تحولت لفترة ما الى محاربة . ثم تلبس درع أبيها زوس ، وتغطي كتفيها بقطعة الجلد الرهيبة التي يكشر فيها وجه الغورغون Gorgone المخيف . وتجعل على رأسها خوذة ذهبية كبرى مزينة بزينات أربع . وأخيراً تمسك بيدها رمحاً هائلاً . ولا ينقص وصف المقاتلة سوى ذكر الثوب . ولنا ان نتخيل اتينيه التي بدأت بنزع وشاحها ، قد استبقت ثوبها النسائي ذا الطيات المجوفة الجميلة . وبوسعنا ايضاً ان نفكر بان هذه المحاربة قد تزودت بترس . ولم ينس فيدياس تلك القطعة الحربية الرائعة التي تعتمـــد عليها الربة بيدها اليسرى . والمطابقة بين وصف هوميروس وبين التمثال الشهير الذي صنع من العاج والذهب لا تدع مجالاً الى الشك في ان احدى الصورتين وضعت نقـــلاً عن الأخرى . وتراءى للناس طبعاً ان فيدياس هو الذي قد استوحى هوميروس ، تبعاً للمبدأ التقليدي القائل بان جميع التفكير اليوناني ، من شعر وفن ، قد سال من معين الشاعر الضرير . ونسوا بعض الشيء انه ليس بامكان القصائد الهوميرية ان تعبر عشرة قرون من النشاط الهليني المبدع دون ان تخضع لكثير من الأضافات والتعديلات . ولماذا عرض علينا الشاعر او الشعراء الذين رووا حصار طروادة واوبة اوليس الى بلاده عدداً كبيراً من الشخصيات الفانية او الخالدة من غير ان يصفوا لنا واحدة منها ، إلا في حالة اتينيه هذه التي ذهبت الى الحرب لتؤازر ديوميد ؟ هل ابتغوا من وراء ذلك ان يقدموا مسبقاً مشروع تمثال للربة ؟

قد يكون أقرب الى الأحتمال ان نعتبر هذا النشيد الخاص بمديح ديوميد ، قد اضيف في عصر متأخر بعض الشيء ـ وفيه تتـــدخل الآلهة بصورة فعالة أثناء القتال . حتى ان اثنين منها ، وهما اريس وافروديت ، ينسحبان من الوغى بعد ان جرحا . ويعمل الشاعر فكره ، وقد وهب عقلاً نقاداً ، ليبرر تلك الجراح التي شقت أبداناً لاتفنى ، وليظهرنا على مبلغ أثرها فيها . وهنا وجد الشاعر، ذو الخيال الحديث ، فرصة سانحة ليدرج وصفاً جميلاً للربة التي نحتها فيدياس والتي تهيأ نموذجها وثبت ابان القرن الخامس .

وطرحت كتابة القصائد الهوميرية مشكلة لم يتوصل الباحثون الى حل محتمل لها . والظاهر ، بالنسبة الى تاريخها ، أن أهم أجزائها قد وضعت ونظمت في القرون التي سبقت العصر التاريخي . ويتفق النقاد على أن أول نسخة لهـــا كاملة قد ترجع الى عهد البيزيستراتِ Pisistrate . وعلى أية حال ، ربما سبقت الملحمتان عصور التشكيل ، أي الحقبة التي ظهر فيها كبار النحاتين ونشأت فيها الآلهة الرخامية . وكانت شخصياتها قد توطدت خلال القرنين الخامس والرابع في مراسم فيدياس وبراكسيتيل وسكوباس Scopas وليزيب وغيرهم من المعاصرين المغمورين . وكان الارباب اتينيه وزوس وبوزيدون وهرميس Hermés وافروديت وارتميس Artémis وابولون وديونيزوس Dionysos وهرقل قد رأوا على التوالي نموذجهم وهيئتهم وزيهم وجميـع ما اختصوا به من ملحقات اليفة ، يتوضـح ويستقر بينما كانت أشكالهم الرخامية تطاوع مظاهر الحياة . ونشرت العصور اللاحقة ، المسماة بالعصور الهلنستية ، هذا الازدهار التشكيلي في عالم الآلهـــة الثانوية غير المحققة ، بل وعالم الرموز المجردة . وحينئذٍ أقرت الوثنية في الحضارة الهلينية ، ثم في حضارة البحر الابيض المتوسط ، طريقـة لتصور الكون تمزج

النزعة الانسانية بجميع عوالم الخليقة . وتجد تعبيرها المقنع في فن النحاتين لأنه يخلق أشكالاً لاتفنى ، حية كالبشر ، كاملة كالخالدين . فكان هذا النحت همزة الوصل بين عالم الفناء وعالم الارباب الذي يقوده . والى أي حد سايرت العقيدة مثالية التشكيل ؟ لقد أوحى جمال زوس الذي نقشه فيدياس بكثير من الافكار السامية الى أرقى علماء الاخلاق الأقدمين ونعني بهم الرواقيين . وعلى كل حال ، يمكننا أن نجزم أن أساطين الفن لم يسيئوا قط الى قضية الدين . ولا نكران في أنه كان ينبعث من تماثيل فيدياس – على قدر مايمكننا أن نحكم استناداً الى وثائق وشهادات قديمة – جلال مهيب ، ربما صرف عنه النفوس الضعيفة بسبب مثاليته الرفيعة . لكن آلهة هوميروس التي تطبعت بطابع الود والغضب السريع كانت تبدو حياله وضيعة الشأن ليست بذات قيمة اخلاقية كبرى . وكان سكان الأولمب هؤلاء يشبهون البشر كثيراً حتى يكونوا لهم قدوة . ولكي نقيس أثر التشكيل الاغريقي في الفكر القديم ، لننظر كيف يظهر هؤلاء الارباب أنفسهم في انيادة فيرجيل . ونحن نتحول الآن من العالم اليوناني الى العالم اللاتيني . لكننا نعلم ان الأولمب ذاته يسيطر على بلاد الاغريق وعلى ايطاليا . ولم تبق الاسماء على حالها ، تماماً ، بيد أن صور النحت قد انتقلت من قوم الى آخر . والخلاصة ، ان آلهة الرومان قد ضمت اليها جملة واحدة أرباب الأغريق . وفيرجيل من كبار المعجبين بالقصائد الهوميرية . فهي لاتغيب عن خاطره ، ولايخفي مايقتبسه منها . على أنه لم يقصد في ملحمته قصد هوميروس . فعلى نقيض من الألياذة والأوديسة ، وهما من الشعر الصرف رغم لوحاتها الصادقة عن المجتمعات القديمة ، بدت انيادة فيرجيل ملحمة قومية ، تصور التاريخ الروماني بمقدمة خارقة ، وترجع بأصوله الى

ينابيع العصر القديم ذاتها ، اي الى الحقبة التي لم تنفصل فيها بعد الانسانية البطولية عن الآلهة . فمزج فيرجيل اذن ، على نحو مافعل هوميروس ، الارباب بذلك التاريخ . وأدرج ملحمته في مجموعة قصائد العودة التي تروي اوبة الابطال الى بلادهم ، ممن اطلعتنا الألياذة على مآثرهم ، أو تشتتهم في عالم البحر الابيض المتوسط . وبينما كان اوليس يروم العودة الى ايتاكا Ithaque وبينما كان اغا ممنون يخرج الى مصرعه في ميسين ، جاء انياس بمشيئة الاقدار ليحط رحله في شواطىء اللاتيوم وكان فيها ايفاندر ملكاً على بعض المزارع ، في أسفل التل الذي سوف يقوم عليه الكابيتول .

وعلى غرار آلهة هوميروس ، كانت آلهة فيرجيل تراقب البشر ، تساعد بعضهم ، وتضطهد الآخرين ، تحت سيطرة جوبيتر الغضوب الذي ضاق ذرعاً بشكاوى جونون Junon لكنه يلين لبسمات فينوس وعبراتها . وتدخل الآلهة وسيلة سهلة انفرد بها اللون الملحمي ليفسر احداث البشر بنزوات الأرباب . وهذه الأرباب التي لم تتغير طباعها منذ الألياذة . تظهر على نحو اكثر تشخيصاً ، كما هو طبيعي بالنسبة الى كائنات تناولها النحت والتصوير منذ اربعة أو خمسة قرون . فجوبيتر مثل زوس ، يشرف على مناظر الأرض من اعلى الأثير ، متربعاً على الغيوم . وامام ناظريه يمتد ملكه ، الذي يضم البحر الداخلي من اعمدة هرقل وجبال الأطلس التي كللت هاماتها الثلوج غرباً ، الى حدود المشرق وجبل القفقاس الذى شد اليه بروميثيوس وهو يجيل الطرف بهذا البحر الأبيض المتوسط الذي عامت فيه السفن وحفت به شطآن عديدة عاشت فيها شعوب متناثرة . وفي اللحظات الجليلة ، عندما يعقد المجلس ، وتحيط به الآلهة الاخرى ، تسمو فجأة لهجة الشاعر ، ويخيل الى المرء أنه يلج اولمبيا ، في مكان الصدارة

الذي انتصب فيه صنم فيدياس المهيب ، من الرخام والذهب . يقول فيرجيل :

« وقتئذ يفتح الاولمب الجبار ابوابه

« ويدعو سيد الالهة وملك الناس جماعته الخالدين

« الى مقامه المرصع بالنجوم ...

ويبدو ان الرصانة اللاتينية تضيف تمثال فيدياس الهائل ، وحينئذ تحطم مقرراته كل اعتراض ، وحركة من حاجبيه تجعل الاولمب يرتعد . وقد روى الاقدمون ان اشعار هوميروس الهمت النحات صورة الاله . لكن هذه الصورة تظهر اكثر مهابة في ابيات فيرجيل لانها تعيد الينا الآن ذكرى صنم رائع . وكان فيدياس هو الذي خلع على الاله تلك العظمة الهائلة المنبعثة من تمثاله . فحافظ عليها جوبيتر في القصائد التي صورته . وهي التي صانت ، في الديانة الوثنية ، جلال ملك الآلهة ، وعصمته من ظرف شعراء الاسكندرية وتبذلهم الصبياني . قال فيرجيل :

« ارتعدوا أيها البشر وتقدموا بالنذور

« هاقد أقبل سيد الأرض »

أما نبتون Neptune ، شقيق جوبيتر ، فانه يسيطر على الأمواج التي لايقر لها قرار . وقد أخذ عن العاصفة بعض عنفها . ويظهر في الألياذة ، كما في صور بومبي ، خارجاً من اليم يتحدر الماء من رأسه :

« واخرج هامته المهيبة فوق سطح الموج ، ومد نظره الى الافق البعيد »

وعلى هذا النحو تظهر جنيات البحر والآلهة المتوثبة التي تواكب بروته Protée . وينقل فيرجيل بضعة مقاطع لفظية راقصة ، وبيت يسيل

عذوبة ، احدى الحوريات التي نقشت في بومبي ، أو صورت حول اناء يوناني . يقول :

« ووثبت من حوله جنيات البحر

« تنثر القطرات المالحة »

(نشيد الفلاحين . النشيد الرابع . البيت ٤٣٠)

وايول Eole أيضاً آله كثير المشاغل في نشيد تسلطت فيه الرياح المالحة على الأمواج . وهو الذي دعي لأحداث عاصفة كبرى تبعثر اسطول ايناس . ولا يفوت فيرجيل ان يعرض علينا وظائفه وخاصة ان يصف لنا الجبل الذي أقام فيه عرشه . يقول :

« واستوى ايول على عرشه الوطيد

« يحمل الصولجان بيده »

ويدرك القارىء في هذا الوصف اللوحات التي وعتها ذاكرة الشاعر البصرية . وكانت أيضاً رسوم ونقوش اسكندرانية زودته بالصور الحية التي رصع بها ديوانه اناشيد الرعاة . والدليل على أن اللوحة التالية منقولة عن الرسوم ، هو انها تلهينا عن القصة لتوقفنا أمام صورة يقول : ان الراعيين الشابين كروميس Chromis ومنازيلوس Mnasylus وجدا اله الخمر سيلين Siléne في كهفه ، وقد اخذه السبات ، منتفخ البطن، على عادته، من الخمرة التي افرط في شربها البارحة . وها هي القطعة التي كانت في زاوية اللوحة ، فراقت ريشة المصور واستوقفت وصف الشاعر : « والى جانبه ، زلقت الأزهار التي توج بها رأسه، بينا علقت باصابعه جرته الثقيلة التي أخلقت اذنها، وهذه الملاحظة الجزئية التافهة والظريفة بآن واحد، لايعنى بها إلا مصور وشاعر يغذي خياله باللوحات.

ومركور Mercure عند فيرجيل اله تابع ، لكنه جم النشاط كثير الفائدة ، وان لم يكن سوى أداة من ادوات النقل . فهو الساعي الذي يحمل اوامر جوبيتر . وفي الأليادة ادّت هذا الدور ايريس Iris ذات الأجنحة الذهبية. على ان زوس في نهاية الملحمة يكلف هرميس - مركور ليرشد بريام الى أخيل وذلك في مهمة خاصة . قال له جوبيتر : « يابني ، انه ليطيب لك دائماً ان تنقذ الناس وان تحدب على المساكين ، اهبط إذن سهل ايليون Ilion واهد الملك بريام الى معسكر اليونان » وفي الأوديسة ايضاً ، كان مركور هو الذي نقل الى كاليبسو Claypso الأمر بالأفراج عن اوليس إذ ناداه جوبيتر بقوله « هرميس . بما انك تعهدت بالأضافة الى أعمالك الأخرى ، ان تنقل أوامري ، اذهب الى كاليبسو وقدم لها النصح وأقنعها لتطلق سراح اوليس » وأخيراً يظهر مركور للمرة الثالثة ، في نهاية الملحمة ذاتها ، عندما يقود الى الجحيم ارواح الأدعياء الذين قتلهم اوليس . وكان يمسك بعصاه السحرية التي تنشر النعاس بين الحاضرين او تجعلهم يستيقظون طوع ارادته . وهكذا نشاهد عند هوميروس تحولاً في وظيفة هرميس . فلم يكن ، في حقيقة الأمر ، رسولاً لزوس إلا عندما انطلق الى كاليبسو وهذا ما يبرر الجناحين الذهبيين اللذين يشدهما الى قدميه قبل ان يشرع في طيرانه ، وبواسطتها تتعرفه كاليبسو حينما تشاهده ، وهو بالقرب من بريام يؤدي دور الاله المحسن. وفي سبيل ان يتقرب منه يدخل في اهاب امير شاب وسيم الطلعة وقورا ، فلم يكن بحاجة آنئــــذ الى ان يصطحب جناحيه وعصاه السحرية .

وعند فيرجيل، ثبتت نهائياً وظيفـة مركور وهيئته . فهو في الأنيادة هرميس الذي حمل رسالة زوس الى كاليبسو . وهو الذي ينقل الى ايناس أمر جوبيتر

الذي يهيب به ان يهجر ديدون Didon وما ان صاح جوبيتر قائلاً : « تلك هي كلمتي الاخيرة » حتى تهيأ مركور للسفر فوراً . فانتعل أولاً جناحيه الذهبيين ليعبر بهما الفضاء فوق البراري والبحار . وكان المثـالون من مدرسة ليزيب Lysippe قد نحتوا ذاك الآله الرشيق وهو يحزم خفيه . ولسوف يظل منذ ذلك الوقت ساعي الأرباب متأهباً دوماً للرحيل . ثم يتناول عصاه الذهبيـة فيذكرنا فرجيل بالجحيم الذي قاد اليه الأرواح . ويصف الشاعر بعدئذ طيران الاله فوق اليم ، ومنظر البحر الواسع مع شواطئه ، وقد علاه ، كما في لوحات المصورين ، مركور صغير يجري في السماء بقدميه المجنحتين . حتى ان فرجيل يجعلنا نرى بعيداً جبل الاطلس وسفوحه المكسوة بالصنوبر ، وقمته المكللة بالثلج ، وسط هالة من الغيوم . ونحن ندرك بوضوح كيف ساهم التشكيل والشعر فجعلا من هذا الآله النشيط ساعي الارباب . وكيف اعتبره الأيمان الشعبي راعي المسافرين وبخاصة في رحلتهم الاخيرة ، الى الدار الآجلة . وأثرُ الصور في هذه القصيدة ظاهر بيّن. والدليل على ذلك أوصاف فيرجيل التصويرية والتشكيلية .

وفي الانيادة ، تستأنف فينوس وجونون تلك الخصومة التي بـدأت في الالياذة . وفي هذا الموضوع يستعيد فيرجيل النزاع بين افروديت وهيرا . والانيادة مصاولة بـين جونون وفينوس تستعملان فيها جميع ما تملكان من سلاح وحجج لدى الذكور من الارباب . جوبيتر وأوامره التي لا راد لها ، نبتون وعواصفه ، ايول وأعاصيره ، فولكان Vulcain وأكواره . وبذلك تتدخل الميتولوجيا التشكيلية فنجد الآلهة الاغريقية على النحو الذي ثبتها فيه النحت القديم حتى ولو لم يصفها فيرجيل صراحة، إلا أنه يجعلنا نراها رأي العين. لأنه يتخيلها كما عرفها الفن اليوناني وحـدد معالمها . وجونون وحدها لاتظهر

وجهاً معبراً ولا جمالاً نموذجياً . بل لايوافق اسمها تلك النعوت الهوميرية التي دعيت بالنعوت « الطبيعية » والتي كانت تصف المجالدين القدامى ، ذوي الطلاء الخشن ، كقوله عن هيرا أنهـا ذات العينين الشبيهتين بعيون البقر ، أو ذات الذراعين البيضاوين . فلا يظهرنا فيرجيل على جونون أبداً . لأن الفن القديم ، في الواقع ، لم يخلف لنا عنها صورة تميزها ومنحتها الميتولوجيا المتأخرة او الحديثة طاووساً شعاراً لها . وحقيقة الامر ، لقد اهمل الفن ملكة السماء هذه فـلم يجد لها هنداماً ولا نموذجاً ولا زياً خاصاً بها . ولئن لم يصفها فيرجيل إلا أنه جعلها تتكلم . فهي تمثل الواجب أي الفضيلة التي لاتروق كثيراً للناس . وهي لاتظفر بموافقة بعلها بفضل وسامتها ، بل بشدة الحاحها ، وبما أكسبتها فضيلتها الخالصة من مزايا .

وفينوس نقيض جونون ، تترقرق عيناها بالدموع إذ تضرع الى جوبيتر ليكلأ انياس العزيز . وحينما يجيبها جامع الغيوم الرهيب ، يقبل عليهـا بوجه باسم ، وترتسم على محياه عندما يحدثها تلك الملامح الصافية التي تهدأ لها العواصف ، ثم يرفق حديثه بقبلة يطبعها على وجه ابنته . واقتبس الفن الحديث من فيرجيل ذلك الظرف الذي استمده هو نفسه من الفن القديم . هذه العبرات وهـذه الابتسامة هي أسلحة ربة البشر والفتنة . ونحن نتعرف هنا فينوس كما تخيلها شعراء الاسكندرية ومصوروها ، فينوس ميديتشي اللعوب لايفارقها أبداً ظـُرفها هذا ، ولا رغبتها في ارضاء الآخرين . وهي حينما تدنو من ابنها انياس متخفية ، تستعمل تنكراً ويالة من تنكر انيق ! تتزيا بزي حورية من حوريات ديانا Diane ، كما نعهد هذه الربة في متاحفنا ، فترفـع طرف ثوبها وتعلقه بنطاقها حتى تظهر ساقيها العاريتين ، ويسبح شعرها في الهواء ، وعلى كتفيها

يتدلى قوسها ، فنتذكر تمثال ديانا الممسكة بقرن الوعلة ، أو تمثالها في مدينة غابيس Gabies كما يصفها اوفيد بقوله : « عارية ركبتها، قصير ثوبها كثوب ديانا» ولكنها إذا ارادت أن يتعرفها ابنها ، لم تعد ديانا الرشيقة، ذات الساقين الجميلتين. بل بدت له مثلما تبدو فينوس مديتشي أو فينوس الكابيتول يتضوع من شعرها الندي عطر الهي، ويسترسل ثوبها الى قدميها، « وتمشي مشية الالهة » وعندئذ لايخطئها ولدها . لان فن براكسيتيل قد علّم الناس ان فينوس امرأة جميلة لا تفتأ تدخل موضع الاستحمام وتخرج منه . وإذا قصدت هذه الربة الحلوة مشغل زوجها فولكان لتطلب اليه اسلحة لانياس ، كانت العاشقة التي تمثل دوراً كبيراً في الاغراء ، كما صورها فنانو الاسكندرية . فتضم الحداد بذراعيها الجميلتين البضتين ، وتضطرم النار في جوانبها ، كالبرق الذي ينفذ في الغيوم باخدوده الملتهب . وسرعان ما تظفر تلك المرأة اللعوب بما طلبت . وهكذا اخذ فيرجيل عن الفن اليوناني لوحة نقلها الى المصور الفرنسي بوشيه Boucher

• • •

والشعر اللاتيني في عهد اوغست يكشف بجلاء كل ما اقتبسه من التشكيل الاغريقي لانه ازدهر في الفترة التي تسرب فيها الفكر الهليني الى روما بواسطة روائع النحت والتصوير التي بدأت تفد اليها . ولعل الشعر اليوناني اقل من الشعر اللاتيني اقتباساً من التشكيل الاغريقي ، إذ ابدع اجمل آثاره قبل ظهور الروائع الرخامية . فلم تكن بعد الهة هوميروس قد نحتت تماثيلها ثم ان اللغة اليونية التي تسيل عذوبة اكثر ملاءمة للأطراد القصصي منها الى اشكال الرسم اللفظي الواضحة . وتبدو قصائد بندار Pindare الغنائية اقرب الى الموسيقى منها الى التصوير البصري . والشعر الاسكندراني لم تداخله كثيراً صور الفن

المعاصر له . ولم يكن تيوكريت Théocrite ذاته ادنى الى المصورين من مقلده اللاتيني فيرجيل . وغالباً ما استمد شعراء الاسكندرية موضوعاتهم من تماثيل صغيرة متصنعة . لكنهم لم يقصدوا من وراء ذلك الى نحت قصائد وصفية ، بقدر ما توخوا نظم قصائد هجائية لاذعة ظريفة او اخلاقية . فجعلوا البقرة التي نحتها ميرون Myron تنطق في شعرهم ، بدلاً من ان يستمدوا منها لوحة مصغرة منظومة . على ان امتزاج الفن الاغريقي بالشعر اللاتيني ادى الى نتائج مختلفة تماماً . فكان جمال الأشكال امراً جديداً اذهل المجتمع الروماني . والظاهر ان النحت والتصوير لم ينشأ عملاً ممتهنين من اهل البلد . فكان من اليونان طبعاً أن قدم الى روما الأنتاج الرائع واليد العاملة ايضاً . وفي الأدب ، اقتضى تباين اللغتين تصرفاً في النقل . وتبنى الشعراء، وكانوا ذوي ثقافة رفيعة ، جملة واحدة الفكر الهيليني . فلم يقتصروا على هوميروس وتيوكريت ، بل تجاوزوهما الى تماثيل براكسيتيل ولوحات ابيل Apelle . وفي مثل هذا التماس بين حضارتين ، لا يحدث فقط تقليد ، أو ترجمة أو اقتباس ، بل يحدث ايضاً دمج للألوان . ويعرض التاريخ امثلة أخرى على ذلك التبادل عبر الحدود والقرون ايضاً . فقد دلت النهضة – وهي حادث مألوف في اوروبا الحديثة – كم يستطيع التقديس الكلي للعصور القديمة ان يدفع ببعض الشعراء، مثل غوته Goethe وشينيه Chénier ، الى محاكاة التشكيل الرخامي، كما يحمل المصورين الى اتباع النظرة البديعية الأدبية ، كما هي الحال عند بوسان Poussin وانغر Ingers . وعلى هذا فان فيرجيل الذي استظهر هوميروس غيباً ، لا يتخلص من سيطرته عليه إلا في امرين : اولهما عندما يروي الأحداث القومية القديمة لمدينة روما ، وجميع الاساطير التي طبعت في ريف اللاتيوم ، وثانيهما، وذلك امر غير متوقع، عندما

يصف الآلهة الهوميرية فيراها على نحو من المهابة وفي مواقف نتأملها اليوم باعجاب في متاحفنا الأثرية .

وقد لا ننتهي من البحث في الأدب اللاتيني عن جميع الصور التي تذكرنا بأثر من الآثار الفنية . وربما كانت الأمثلة من الكثرة بما يسمح لنا بالاقتصار فقط على تلك التي تتصل بروائع ذائعة الصيت وقصائد أليفة الينا . وما من تمثال أشهر من تمثال اللاوكون أو تمثال نيوبه في متحف الأوفيس Offices في فلورنسا . وما من لوحة اسهب الكتّاب في وصفها مثل لوحة « تضحية افيجينيا » للمصور تيمانت Timanthe . وهي قادرة على ان توضح لنا نفوذ الفن اليوناني في الشعر اللاتيني .

• • •

ويشير التماس بين الثقافة اليونانية والمجتمع الروماني ، وما آل اليه من نتائج ، الى ان الفنون الأدبية بسبب قدرتها على التكيف أسبق الى الظهور من الفنون التشكيلية التي تحدها دائماً امكاناتها التقنية . وعندما قام الاغريقي الذي تغلب عليه الروماني ، بالسيطرة على قاهره الشرس ، حسب تعبير الشاعر هوراس ، ابدى الشعر اللاتيني ، تجاه الشعر اليوناني ، انقياداً أكبر ، أو بالأحرى قابلية للتمثيل لم تتمكن الفنون التشكيلية من مجاراته فيها . وكان الشعراء لوكريس وفيرجيل وهوراس وكاتول Catulle وتيبول Tibulle وبروبرس Properce واوفيد وآخرون أيضاً ، بلا شك ، ممن طواهم النسيان ، قد كيّفوا موهبتهم وفق النماذج الهلينية من غير ان يفقدوا طابعهم الخاص . والظاهر آنئذ أن تماثيل الرخام التي بدأت تفد من صقلية وكورانتيا Corinthe واثينا الى روما لم تحدث فيها مدرسة للنحت . وكان لا بد من انتظار بضعة اجيال حتى

تستقر صناعة المرمر في مشاغل رومانية فلم تقوَ الثقافة التشكيلية ولا مثالية اليونان السامية على ان تتأقلم في الواقعية اللاتينية . وعجز النحت الامبراطوري ، وسط ارباب الاولمب ، عن تقديم صور مثالية جديدة . بينما هو أبدع ، في المقابل ، مجموعة رائعة من الوجوه المعبرة واللوحات التاريخية الزاخرة بالحياة . لقد احدث النحت اليوناني مدرسة رومانية . لكن وجود النماذج لم يسبب تلقيحاً مباشراً . وكان لابد من انتظار التدرب التقني وثقافة الذوق التشكيلي . ولما صار هذا الذوق على جانب من الشدة حتى ينطلق من تلقاء ذاته ، ابدى أصالة واضحة . وكانت استجابة الأدب مختلفة تمام الاختلاف واسرع بكثير . وخلافاً لما يظن ، ورغم الحواجز بين اللغتين ، ورغم شمول الصور التشكيلية ، فان الأثر الأدبي هو الذي نفذ الى روما في باديء الأمر ، بالنظر الى سهولة التقنية اللفظية ذاتها .

فكان الكتّاب اذن هم الذين بادروا الى عرض الجمال الاغريقي ليتذوقه الرومان . وكان هؤلاء الكتاب انفسهم ، وهذا أمر غير متوقع ، قد سعوا ليضمنوا أشعارهم صوراً مستوحاة من روائع النحت والتصوير قبل ان يخطر لفناني روما أن يحاولوا تقليدها . والأدب اليوناني ، على وفرته ، يعرض لنا أمثلة أقل مما يعرض الأدب اللاتيني ، عن هذا النقل من التشكيل الى الشعر . فهو أكثر وصفاً للأعمال الفنية . وكما هو طبيعي بالنسبة الى نقاد سائحين مثل بوزانياس Pausanias ، جاء وصفهم شبيهاً بوصف الدليل المؤيد بالمستندات . وكان في حالات اندر اقتباساً شعرياً من اعمال منحوتة أو مصورة . بينما نرى ، على العكس من ذلك ، عند لوكريس وفيرجيل واوفيد صوراً تتوالى ، يصفها الشاعر أحياناً بالحاح ، وهي قطعاً ذكرى روائع معروفة . ولهذه الأسباب التقنية ، كان الفن اليوناني ، بالاضافة الى الشعر اليوناني ، هو الذي ألهم الأدب

الروماني اثناء اندماج الحضارتين . وهذا ينهض دليلاً على ان الأنحدار طبيعي وسهل من التشكيل الى الشعر وان الصعود من الشعر الى التشكيل اشق بكثير . وتنقاد الكلمات الطيعة لكل استعمال بما فيه التصوير اللفظي .

وهناك بيتان لأحد شعراء الاسكندرية يلخصان تلخيصاً ظريفاً العلاقات بين الفن والشعر ، بين الميتولوجيا والتشكيل . ونيوبه هي التي تتكلم ، وهي التمثال الرخامي الذي خرج من مشاغل القرن الرابع ، تقول :

« كنت حية ارزق فحولتني الآلهة الى حجر

« وكنت حجراً فردني براكسيتيل الى الحياة »

ففي الوثنية نوسان بين الحياة والنحت ، وانزلاق من الجسد الى المرمر ، يخلق تارة اسطورة وتارة تمثالاً . وكانت المناظر الطبيعية ، من صخور وينابيع وأشجار وحيوان وكواكب أيضاً ، تستدعي الى الذهن مشاعر واهواء اي كائنات انسانية ،فلا تلبث ان تشيع بين الناس خرافة تشرح كيف أصاب احد الأبطال أو بعض الحوريات تقمص حوّله الى جبل أو ينبوع . ولم يفعل الفن سوى أن أيّد هذا التجاوب بين الانسان والطبيعة حينما أعاد الى الكائنات المندمجة في المادة شكلها الأصلي . وهـذا الضرب من التفكير انما ينشر العاطفة في الطبيعة ويجعل من الشاعرية المنتثرة فيها جمالاً تشكيلياً للجسم الحي . فيعمل الشعر والنحت في ذات الموضوعات . ويبقى الانسان باهوائه ومظهره الخارجي نقطة البداية ، ونقطة النهاية في أغرب الأساطير . ولئن استطاع اوفيد في ديوانه « التقمصات » ان ينوع الى مالا نهاية تنميقه الأدبي ، إلا ان موضوع الكتاب ظل على حاله . فهناك قصة غرام ، وحكاية ألم كبير وعقاب من الآلهة ، تحتبس كائناً انسانياً في شكل ما في عالم النبات او الحيوان او الجماد . وكان على

التشكيل الرخامي أن يقوم بالتقمص المعاكس وان يوقظ الشخص الانساني سجين المادة . وصار التمثال الوثني زهرة يزدان بها المنظر الطبيعي . وبذلك يتكامل الشعر والنحت . ويبديان نفس النظرة التي تجعل من الانسان مركز الكون والتي هي روح الديانة الوثنية وأساس عقائدها وشعرها وفنها . فالأدب والتشكيل يسعيان باندفاع واحد الى معرفة الانسان على حقيقته المادية والمعنوية.

ولم يكن الشعار : « اعرف نفسك بنفسك » الذي أخذه سقراط عن معبد دلف، خاصاً بالعلم الأغريقي . بل كان شعار الفن ايضاً . وعن طريق هذه المعرفة الذاتية ظفر الشاعر والنحات بالجمال بواسطة الحقيقة . وما كانت حقيقة العلم الحديث التي تكتشف في عالم غير مرئي ، بل هي حقيقة المظاهر المباشرة التي نستمد منها الشعور بالجمال . فلم يكن غريباً إذن ان تؤول معرفة الانسان هذه الى تقدم فن اليونان وأدبه بآن واحد . وعلى انقاض العالم القديم ، بقي عدد كاف من روائع الشعر والرخام ليؤيد مساهمة فن الألفاظ وفن الأشكال من أجل بلوغ الحياة . والظاهر ان الأقدمين ، كالمحدثين ، لم يعددوا اوجه الشبه والمقارنة بينها ، لأختلاف التقنيات اختلافاً كبيراً بين مهنة الكاتب ومهنة الفنان ، كما هي الحال عند المحدثين . فلم يتخيلوا تعاونها من أجل غاية واحدة. على ان بعض النقاد مثل شيشرون و كنتيليان Quintilien وبلين Pline ، حينما حاولوا ان يشرحوا تطور فن الخطابة ، لم يجدوا افضل من ان يقابلوا مرونة النثر المتدرجة بمرونة المرمر الذي طاوع الجسم الحي حتى صار ليناً مثله . وفي الواقع ، ما كان بالأمكان العثور على صورة اوضح، في سبيل شرح مثل هذا النضج ، من ان يعرضوا للقارىء ذاك الانتقال من صلابة التماثيل القديمة الى اسلوب براكستيل . ولا نريد العودة الى مثل هذه المقارنات ، فنخوض في

تفاصيل تافهة تبعث الملل في النفوس. ويكفينا ان نستذكر فترات انتاج الروائع التشكيلية والشعرية . وان نختار بعض الأمثلة الشهيرة ، الدلالة على تعاون الشعر والتشكيل في التفكير الوثني .

وكأن النحت خاصة قد أفاد مخيلة الشعراء . فهو يتخذ نموذجه من الحياة، ويثبت في صور نهائية حقيقة تبدو في الواقع متقطعة متحولة . ونحن نحتفظ بملامح لوحة من اللوحات ، اكثر مما نحتفظ بتقاطيع وجه النموذج . إذ تطبع اللوحة في ذاكرتنا رسماً يتوضح ويشتد كلما عاودنا النظر اليها . بينما لا تفتأ الحياة تغير الاشكال التي تعرضها علينا . أضف الى ذلك أن النحت يقدم صورة مجسمة لكل ما يتصوره الايمان والفكر ، فيجعلنا نبصر الافكار المجردة ويستحضر لنا خاصة شخص تلك الآلهة التي تحتل في وجودنا مكاناً كبيراً، وان هي لم تظهر قط في عالمنا . وبسبب هذا التدخل في الميدان الديني ، كان للتمثال خطر عظيم في المجتمع الوثني ، سواء في طقوسه أم في شعره . وليس من المبالغة القول أن أرباب الوثنية هي قبل كل شيء من ابداع النحت . فلم ترسخ شخصياتها في نصوص مقدسة ولا في تأملات لاهوتية . وهذه الشخصية احتوتها في البدء صورة أو صنم خشبي عتيق ، أو تمثال رخامي جميل . وقد طبع هذا التمثال بطابع عبقرية النحات . ومعناه أن الإله من خلق ذاك المثّال على قدر ما يكون بطل الملحمة وليد الشاعر الذي تخيله . فالرب الوثني هو قبل كل شيء تمثال . وميزاته الأخلاقية ، سامية كانت أم وضيعة ، هي أولاً صفات تشكيلية . ولقد بلغ من سيطرة الفن على الدين ان انحدرت شخصيات سكان الأولمب من المعمل الذي وطد نموذجها ومن الفترة التي نشأت فيها في تاريخ المدرسة الفنية . فهناك أرباب تحمل طابع فيدياس مثل زوس واتينه . وهناك آلهة

أخرى اتسمت بسمات براكسيتيل مثل افروديت والآلهـة الفتية على غرار ديونيزوس وابولون . وأخيراً ثمة أرباب أخرى مدينة بصفات البطولة الرشيقة أو القوية الى اسلوب ليزيب مثل هرميس وهرقل . وبعد أن يرسخ نحات عبقري وجه زوس في اولمبيا ، أو وجـه اتينيه في البارتنون ، ويوطد زيها وهيئتها ، لم تستطع أن تعدل فيها من بعده عشرة قرون من الوثنية . على أن فيدياس لم يثبت فقط نموذجاً طبيعياً . لقد وهب أيضاً هؤلاء الخالدين عظمة سامية ،أو اناقة وقور . بقيتا أبد الدهر سجية هذه الآلهة . فلم يتوصل تودد الناس لها تودداً متطيراً ولا خيالهم المبتذل الى أن يحطا من هيبة تلك الأصنام الجبارة . ومثل هذه الملاحظة تجعلنا نخمن ما أوحت به هذه التماثيل الشهيرة الى تقوى المتقين ، وتفكير الفـلاسفه ، وخيال الشعراء . فالنحات الذي لايدين بشيء تقريباً الى الادب ، انما يطرح على الناس صوراً تعلو من شاهق النماذج الانسانية التي قد يستلهمها . لأنها تجعل الأوهام ماثلة للعيان . وكذلك الآلهة التي راودت أحلام الانسانية وآمالها .

• • •

ويعرض لوكريس في كتابـه المسمى « في طبيعة الأشياء » فيزياء ديمقريطيس Démocrite لتكون متكأ يبني عليه آراء ابيقور فيما وراء الطبيعـة والأخـلاق . وتبيـح له آلية الذرات عند ديمقريطس أن يزيل تدخل العناية الالهية في سير العالم ، وبالتالي مخافة الأرباب الذين يظهرون له بمظهر الأعـداء الألداء ، أو هم على الأقل ، يسببون للبشر ذعراً دائماً . ويندفع النشيد اندفاعاً وجدانياً متخلياً عن ذاك الصفاء التعليمي الذي تتسم به أبحاث الفيزياء والفلسفة . وثمـة عاطفتان تسيران المحاكمات العقلية بحركة عاصفة : أولاهما الحب ، تلك

القوة الكونية التي تدفع بالأشياء وتجمع الذرات وتلقح البذور وتفتق حياة النبات والحيوان والانسان ، وثانيتها الحقد على ذلك الايمان الكاذب وعلى تلك الآلهة الباطلة التي تثقل كاهل البشرية بفزع زائف وعلى ذلك الجبن الذي قد يؤدي الى الجريمة .

ويتقد شعر لوكريس أحياناً بلهب متأجج يذهل الفيلسوف عن برنامجه التعليمي . وهاهو في مطلع بحثه ينسى حقده على الأرباب . فيرفع الى فينوس احر التسابيح ، واكثر الصلوات هياماً مما اقيم لربة الحب هذه ، التي كان شعراء اليونان ينظرون اليها نظرتهم الى ربة ترعى الغزل الطائش القلوب ، يقول :

« يا ام انيادا ، يامتعة الرجال والآلهة ...

ثم يتحول الدعاء الحار الى لوحـــة تصويرية . فيصف لنا لوكريس فجأة مشهد فينوس وقد ضمت اليها مارس : «آله الحرب الجبار ، الذي غالباً مايأوي اليك ، ويعتصم بقدميك ، وقد قهره الشوق ، فجرحه جرحاً بليغاً ، فتشهق عينه عليك ، ويلقي الى الخلف رقبته المستديرة ، مغذياً بالحب مقلته الوالهة فلا يتملأ مستلقياً بين ذراعيك ، قد حبس أنفاسه وعلقهـا بشفتيك . وبينما هو يستريح وتغطينه بجسمك المقدس ، ايتها الخالدة المجيدة ، أفيضي علينا من ثغرك عـذب الكلام وامنحي الرومان هدوء السلم ... »

وتدل دقة الصور ، وشدة الحاح التعابير ، على ان اللوحة ماثلة في ذهن الشاعر . فهذا الآله المرتمي في أحضان عشيقته ، وهذه النظرات الولهى التواقة الى الغرام ، وهذان الجسمان المتعانقان وجميع ذلك الحنان الذي يبتغي تهدئة اله الحرب ، كلهـا أمور مستمدة اولاً من التصوير . وهي من المواضيع التي تتردد باستمرار في تزيينات بومبي . فألهمت شعراء مشاهير منذ ابيل ، اتخذوا

ربة الحب نموذجاً اثيراً لديهم ، قبل ان يتداولها صغار الأدباء . وشعر لو كريش المضطرم ورصانة ذلك الدعاء المرفوع الى الربة التي تخضب الطبيعة يعيدان الى هذا الموضوع كل وقاره بعد ان تدنى قليلاً في التزيينات الغزلية .

وكان الكتاب الأقدمون ، وحتى اللاتين ، وبخاصة شيشرون و كنتيليان قد تعرضوا في بعض صفحات ذائعة الصيت الى لوحة تيمانت التي تمثـــل تضحية افيجينيا في مدينة أوليس Aulis . ويرجع سبب هذا الاهتمام باللوحة الى المثل الذي يعرضه المصور على الخطيب ، إذ استطاع الفنان وهو يصور ذهول الأبطال الذين شاهدوا القربان وحزن كالكاس Calchas الراهب ، وأوليس ومينيلاس Ménélas الملك ، ان يظهر تدرجاً في الألم . ولكنه ، عندما أراد ان يعبر عن يأس اغاممنون والد الفتاة ، جعله يغطي وجهه وترك للناظر حرية تصور العاطفة التي امتنع عن إبدائها . وكان من عادة اليونان ، وهم من كبار مؤلفي النوادر ، ان ينسبوها الى اعمال فنية شهيرة . وبقي ذاك الوجه المحتجب بغية إخفاء عبراته ، من نوادر التصوير الى يومنا . ونحن بوسعنا ان نتخيل اللوحة المنسوبة الى تيمانت بواسطة رسم في آثار بومبي منقول عنها ، يستجيب الى ماوصل الينـا من وصف اللوحة . ولم يكن الأبطال جميعاً ماثلين فيـــه . لكننا نرى كالكاس وايضاً اغاممنون الذي تدثر بمعطف يتدلى على وجهه بينما ستر عينيه بيده . وكان الموقف جميلا واستطاع ان يلفت النظر لا لبراعته فحسب ، بل لشدة هـذا الألم المؤثر الذي يواريه صاحبه . وكان خليقاً بالفن الخطابي ان يأخذ عنه بلاغة العاطفـــة الصامتة . وبين الرجلين ، نرى خادمين يحملان الفتاة الى المذبح .

وأخيراً ، خلّف لنا الأقدمون رواية عن تضحية افيجينيا تبدو لنـــا ذكرى لوحة تناولت هذا الموضوع ، لعلها نقلت أو قلدت صورة تيمانت . اما

رواية لوكريس في مطلع ديوانه ، فهي معروفة لدى الجميع. قال : « ولكم فرض الدين على الناس جرائم اثيمة كافرة . وها انذا اقص عليك قصة معبد ديانا في اوليس الذي دنسه دم افيجينيا ، بعد ان هدره زعماء اليونان وصفوة قومهم . إذ اقبلت الفتاة التي زينت بعصائب الضحايا ورأت اباها امام المذبح وقد تفطر قلبه اسى ، وبازائه خدم يخفون السكين . وإذ شاهـــدت جموع الناس يذرفون الدمع لدى رؤيتها ، ابكمها الذعر وخارت ركبتاها . فلم يشفع لهذه المسكينة انها اول من سمى الملك اغاممنون باسم الوالد . بل حملتها ايدي الرجال وساروا بها الى المذبح وهي ترتعد ... اجـــل كم من الجرائم ارتكبها الناس باسم الدين »

وهذه الرواية لوحة قائمة بذاتها. يرى الشاعر هيئات الأشخاص،ومشهد المعلم ، بل اننا لنتعرف فيها ذكريات لوحات المصورين . وهناك بيت من الشعر يعيد الى خاطرنا اغاممنون اليائس في صورة كيانت ، « فرأت اباها امام المذبح وقد تفطر قلبه اسى » والخدم الذين يحملون الضحية والعبـــارة « وحملتها ايدي الرجال » تمثل بعض الأشخاص الماثلين في لوحة بومبي التي نسخت صورة تيمانت الشهيرة . ولم يستنبط لوكريس برهانه من النقاش الذي دار بين اليونان ، فادى بهم ، بدافع من الأيمان والسياسة ، الى تضحية فتاة طاهرة ، بل من صورة كأن فيها حنان المشاهدين يزيد من بشاعة الجريمة النكراء . فالتصوير اشد وقعـــاً في النفوس من الجدال . لكنه يوزع شفقتنا بعض الشيء على الأشخاص الحاضرين ، وبخاصة على الوالد الذي كان اكثرهم اجراماً وغما . ثم ان اللوحة ، وهي تمثل المحنة الأنسانية المؤثرة ، تحملنـا على الظن ان في السماء خاتمة سعيدة وان الآلهة سوف ترتضي تضحية ظبية مكان افيجينيا . وكان طبيعياً

ان يطرح لوكريس هذه الأمنية اللطيفة التي وضعها الناس ليخففوا من قسوة الأسطورة الأصلية . وحقّ له ان يفعل ذلك . إلا انه حينما يعرض علينا مشهداً مثيراً مقتبساً عن لوحة فنان ، بدلاً من ان يحلل العواقب الوخيمة للتعصب الديني في قلب الانسان – وكان هذا قصده الأول – يجعلنا نشفق بعض الشيء على المجرم الذي يريد ان ننكر عليه فعلته . لكن الشاعر لم يقصد الى هذه الشفقة . فقد نشأت من موقف جاء به المصور في لوحته .

ويذكر القارىء ، في النشيد الثاني من الأنيادة ، قصة الحصان الخشبي الذي تركه اليونان حيلة ، بعد ان تظاهروا بالرحيل . وخصوصاً حادثة الكاهن الطروادي لاوكون الذي ارسل اليه الاله نبتون حيتين فخنقتاه بسبب اعتراضه على ادخال الجواد داخل اسوار طروادة .

وبينما كان الطرواديون متجمعين على الشاطىء يتشاورون ، شاهدوا فجأة افعيين تطفوان على الموج. قال انياس : فهربنا وقد امتقعت وجوهنا فزعاً. واقبل الوحشان تواً على الراهب لاوكون فبلغاه . فقبضا على اطفاله اول الأمر ونهشا اطرافهم الصغيرة الضعيفة. ثم تمكنا من لاوكون نفسه ، الذي خف الى نجدة اولاده، وبيده السهام . «أمسكا به وجذباه بحلقاتها الضخمة، وبعد ان احدقا بجسمه عشر مرات ، وأحاطا برقبته عشر مرات ، بطيات جسميها المصدّفة ، انتصب رأساهما فوق عنقيها الطويلين . وحاول الرجل ان يتخلص منهما بيديه . وارسل آنئذ صيحات مروعة تعالت الى السماء » .

وهذه الرواية ، على ايجازها ، يغلب عليها الطابع الوصفي . وهي تعرج بنا على مشهد يذكرنا بالتمثال الشهير الموجود في متحف الفاتيكان . فالأجسام التي شدت الى بعضها ، والذراعان اللتان تحاولان التخلص من العقد ، والعينان

الشاخصتان الى السماء ، والحنجرة التي ترسل الصيحات المدوية ، تلك هي الصور التي تبقى في ذهن المرء بعد رؤيته التمثال القديم . ويبلغ التشابه بين التمثال والقصيدة حداً يحملنا على الظن انهما يسيلان من معين واحد . ويخيل الينا طبعاً في بادىء الأمر ان النحاتين من جزيرة رودس قد استلهموا فيرجيل . ولكن بقدر ما يتيسر للوصف الأدبي ان يقتبس عن صورة حقيقية ، بقدر ما يتعذر علينا ان نتصور الكلمات قادرة على الهام الفنان اشكال تماثله . وهناك نموذج واحد لفنون الشكل والحياة ، هو الطبيعة . والأجسام الحية هي التي توجه ابداع النحات. وربما تسنى لبعض أبيات من الشعر ، تتحلى بمزايا تصويرية بينه ، ان تثير في الأذهان موضوعاً تشكيلياً . لكن البون شاسع بين هذه الفكرة العابرة وبين الخلق الفني الذي يقتضي اعواماً من الجهد والأبداع . وعلى العكس من ذلك ، يتم الأنتقال على نحو طبيعي من العمل المنحوت الى بعض اشعار وصفية ، إذتنقاد الألفاظ طيعة لمثل هذا التلخيص. ولا مانع، من الناحية التاريخية، ان يكون فيرجيل قد اطلع على مجموعة من النحت ربما وضعت في مطلع القرن الأول قبل الميلاد . ولعلها وردت الى روما في زمن مبكر . والحق انه لم يُشر الى هذا التمثال الا من قبل بلين Pline الذي ابصره في قصر طيطس . وحتى إذا لم تصح هذه المقارنة المباشرة بين شاعر الأنيادة وبين تمثال اللاوكون الرخامي، فان معرفتنا عادات الأقدمين وميلهم الى الأكثار من تقليد الأعمال الفنية ، وترجمة الموضوعات المنحوته في لغة التصوير ، كافية لتحملنا على الرأي بان التمثال الموجود اليوم في الفاتيكان ، والذي كان قديماً فوق تل القياصرة ، قد ذاع صيته في روما منذ عهد اوغست . ومامن شك في ان فيرجيل، في حادثة الأنيادة، قد استمد صورة الفزع من معاينته صراعاً يائساً قام به جسم قوي أوثقته

حلقات زواحف ضخمة . فراح الناظم يتبارى مع النحات في وصف تلك المعمعة الرهيبة باسلوب ماهر رشيق . وتوقفنا هـــذه القطعة المؤثرة امام صورة باهرة تجعلنا ننسى القصة تقريباً . وهكذا ينقطع لحظة سياق الملحمة بسبب تذكر تمثال رائــع .

وبلغ من شدة اتصال الشعر القديم بحياة الفنون التشكيلية ، ان كانت تتخلله دائماً صور من البرونز أو المرمر ، أو ذكريات من لوحات تصويرية . بل كان من الوسائل السهلة الجذّابة ، ان يصف الشاعر لوحات ليعيد الى الذاكرة اخباراً من الماضي ، أو لـكي يتنبأ بالمستقبل أيضاً . وهوميروس هو أول من نحا هذا النحو في وصفه الشهير لترس اخيل . ومن الواضـح ان هذه القطعة مستمدة من التصوير في عهد متأخر نسبياً أي في القرن السـادس أو الخامس قبل الميلاد . وحذا فيرجيل حذو هوميروس مراراً في هذا الموضوع بالذات أو في مواضيـع أخرى كثيرة . وفي الأنيادة حادثتان على الأقـــل يقتضيان التحليل ، نظراً الى مابذله الشاعر من جهد في اوصافه التصويرية بحجة الحديث عن الماضي أو المستقبل .

ولا ريب في ان تلك الأوصاف لم تكن إلا ذريعة للمؤلف لـكنه لايغفل قصته . والحق انه ساق تحليله على نحو يجعلنا نعتقد انه يضعنا امام صور حقيقية من الـــلون او المعدن . ويدهشنا ان نرى في الشاعر الملحمي ناقداً فنياً مجيداً له تلك الموهبة الخارقة في « النظر » وفي « حمل الآخرين على النظر » الى اللوحات التي يرويها . بل انه ليوحي الينا ، حين يصفها ، بالمادة التي تكونت منها ، تلك المادة التي تؤثر دائماً في الشكل . ويقع أول حادث فني من هـــذا النوع في النشيد الأول من الأنيادة ، عندما يجد انياس نفسه في قارطاجة امام

مدينة ناشئة ويزور معبداً أقامته الملكة ديدون تكريماً لجونون ، الربة التي تحميها . ويعجب الطروادي بروعة المدخل الكبير ، ومهارة استعمال البرونز في صنع الأبواب الثقيلة ، والركائز التي استندت اليها السقائف . وكان قد لفت نظره ، قبل حين ، في ورشات المدينة الحديثة ، أعمدة ضخمة حفرت في جوف الصخر . (أعمدة هائلة خرجت من الصخور) مشيراً بذلك الى تلك الصفوات الجسام التي صارت فيما بعد مفخرة الكنائس والقصور الامبراطورية قبل ان يتطور فن العمارة المسيحية التطور الجديد الذي لم يكتمل بعد . وأخيراً يجول انياس في مذبح المعبد ويتأمل على جوانبه صوراً جدارية واسعـــة . ويظن المفسرون أحياناً ان هذه اللوحات كانت تزين الأبواب ، فهي بالتالي نقوش من البرونز ، صغيرة الأبعاد . وهذا أمر غير محتمل . إذ تفترض الموضوعات التي يتحدث عنها البطـــل الطروادي عرضاً كبيراً وقوة تعبيرية تعجز عن ادائها اللوحات المعدنية التي أذيبت ونقشت . ثم ان هناك بيتاً من الشعر يؤكد انها كانت صوراً ، حين يقول : « ويعلل النفس بصور لا تغني » وحينئذ يتضح كل شيء . ومن الطبيعي ان يعبر المصور على أسوار واسعة عن هـــذا القدر من الأحداث . وان ينشر في رسومه تلك العاطفـة المؤثرة التي تحمل على تذريف الدمع (وتنبعث الدموع من رؤية الأشياء) . وغالباً ما ألح الأقدمون على ذكر طاقة التصوير العاطفية . ولا يبقى لدينا إلا التباس وحيد ، له أهميته : كيف تم تنفيذ تلك المجموعة الكبرى من الصور حول سقوط طروادة في هـذه المدة الوجيزة التي استغرقتها رحلة انياس من طروادة الى قرطاجة ؟ على ان هـــذا الضرب من الالتبـاس لا يصدم الفكر مطلقاً بل يندرج في جملة تقاليد الملحمة مع غيره من الوقائع الكثيرة . وفي المقابل ، لا تنطوي تلك الحادثـة على استحالة

بديعية لأن مشاعر انياس تجاه الجدران المصورة تطابق العواطف التي عهدها الأقدمون منذ ان أظهرهم الفنان بوليغنوت ، في مدينة دلف ، على ترجمة تشكيلية لسقوط طروادة .

وحينئذٍ تصور اوصاف الشاعر حقاً تلك الأنطباعات التي حملها انياس بعد جولته وتأمله وقائع المأساة التي عاشها بنفسه . فهذا التحام المقاتلين وقد حومت فوقهم خوذة اخيل المنتصب في عربته وهذه مذبحة جياد ريزوس Rhèsus . ثم هاهي مشاهد رآها البطل الطروادي بام عينه ولم يخبره بها احد ، كمشهد ترويلوس Troïlus الذي صرعه اخيل فانطلقت به عربته ، وهو مستلق على ظهره ، لايزال ممسكاً بالاعنة ، بينما تجرر رأسه الأشعث على الأرض ، واحترث سن رمحه التراب . وقد انتقلت هذه الصورة الجزئية من الرسوم الجدارية الواسعة الى تزيينات الكؤوس . كذلك شاهد انياس في لوحة اخرى نساء طروادة امام معبد بالاس Pallas وقد تنفش شعرهن ، يقدمن مئزراً في هيئات يائسة متضرعة . لكن الربة اغضت طرفها وأطرقت رأسها . وهذه الآلهة اتينيه المستغرقة في تفكيرها ، والتي القت بنظرها الى الارض ، معروفة لدينا أيضاً . ولم يتمالك الطروادي ، في مكان آخر، أن يجهش بالبكاء إذ تبدو له جثة هكتور يطوف بها اخيل حول المدينة . فهو ينتحب امام سلاح وعربة وجسم صديقه . وكذلك عندما تقع عينه على بريام العجوز الذي رفع يديه الواهنتين توسلاً الى اخيل المنتصر . كل هذه الصور انتهت الينا بفضل الرسوم النابضة بالحياة والتي تزين الكؤوس القديمة . وخاتمة هذه المشاهد ، لوحة تمثل الفتاة المحاربة بانتيزيله Penthèsilèe في حلقة من رفيقاتها ، تسدد نظرات متأججة ، وقد عصم نهديها عصام ذهبي . وما من شيء في هذا النص يشبه السرد القصصي .

فهو يتألف من عدد من الصور تأخذ بالأبصار ، ومنها تبلغ العقل والقلب وتربط حوادث الملحمة . ويدهشنا هذا السماط من اللوحات التي تستقبل انياس في مدخل قرطاجة ، اكثر مما يدهش انياس نفسه . وما كنا نظن البطل الطروادي يحمل في أسفاره مثل ذلك الولع بالتصوير . وليست هذه الحادثة سوى خدعة ، او وسيلة تقليدية بعض الشيء في ملحمة لم تهدف طبعاً الى احتمال الرواية التاريخية او القصة الواقعية . وإذا نحن أقررنا هذا الاصطلاح ، كان من المستحيل الافادة من التصوير فائدة اكبر في سبيل استنباط الحياة والعاطفة منه . « وتنبعث الدموع من الاشياء » ولاريب في ان اللفظ اضعف تصويراً من الألوان ، لكن موسيقى الشعر ، وإحكام العبارة ، واقتضاب اللفظ ، ووقف الأبيات ، كل هذا يسد مسد الرسم الواضح ويوحي ايحاء شديداً بانطباع بصري. وكان فيرجيل من أعظم الرسامين في الأدب . ورغم ضياع الآثار الكبرى ، فان ماتبقى من التصوير القديم يرشدنا الى اللوحات التي غذى بها الشاعر خياله .

وهناك خصائص مشتركة بين ترس انياس وترس اخيل. فقد تعمق فيرجيل في دراسة قصائد هوميروس . والاله هفايستوس ـ فولكان Hephaistos - Vulcaim نفسه هو الذي صنع السلاحين . على ان فارقاً وحيداً يميزهما ، وهو ان وصف الالياذة قطعة متأخرة بلاشك ، لها قيمتها بحد ذاتها . والظاهر ان الشاعر في وصفه اقتدى باثر فني حقيقي . لأن تعداد الموضوعات على الترس ، وتأليفها على شكل دوائر متحدة المركز ، وهيئات الأشخاص فيها ، كل هذا يفترض اثراً فنياً مستقلا اشبه بعالم صغير احتوى الكون والمجتمع ، والسلام والحرب . ويذهب بنا الخاطر الى اثر معدني ما ، أو الى كأس فخاري هام ، مثل كأس فرانسوا الفلورنسي قد ترسم على جوانبه وجوه عديدة على شكل دوائر متحدة المركز فوق قرص واسع

أو حوالي اناء واسع مستدير . بيد انه مامن حادث على الترس ، ومامن شخص فيه يمت بصلة الى حياة اخيل ، بل ولا الى حرب طروادة .

والأمر على خلاف ذلك بالنسبة الى ترس انياس . لأن الفكرة الماثلة في حوادث الانيادة ، والقصد من جميع ماترويه الملحمة ، سواء في تصوير المناظر ، والأساطير التي تخللها ، والبلاد التي تتراءى لنا ، واحاديث المرافين ، والنزول الى الجحيم ، الغرض من كل هذه الامور تذكير القــــارىء كيف نشأت العظمة الرومانية ، وكيف ان القدر ، منــــذ الازل ، قد مهد السبيل لملك اوغست ، وسيطرة الكابيتول على العالم . وهكذا تتدخل الفنون المشخصة ، من تصوير وعلم الآثار ، لكي تعرض علينا في سياق الحديث وبواسطة الصور الاحداث الخارقة في التاريخ الروماني . ويأتي ترس انياس في الوقت الملائم ليمنح الطروادي ثقته بالنصر على خصمه تورنوس Turnus . فيوضح للقارىء بعض الاشــــكال المعدنية الصغيرة التي تمثل ابطال الاسطورة الرومانية ، واصولها العجيبة والنصر النهائي في اكسيو ما Actium ، الذي بوأ أوغست سيادة الدنيا . وربمـا راقت لفيرجيل هذه الوسيلة التي تجعل من الاله الحدادفولكان نبي العصور المقبلة ، فيحمل كتفي انياس صوراً مجيدة وسيراً شهيرة لا يعرفها الطروادي ولا يفهمها .

ولا يكتفي هذا الشعر الفني بان يتذرع فقط بتلميحاته ، بل تستخدم ابيات فيرجيل هذه الصور المعدنية ألهية تتلهى بها عين القارىء . فهي لاتصف ابهة الرومان على غرار ما وصفت به لوحات معبد قارطاجة حيث عبر الرسم واللون في تصاميم جدارية واسعة عن ملحمة حزينة مؤثرة . والآن لايستهدف الوصف التأثير العاطفي بقدر ما يستهدف التصوير التاريخي . ونقطة الانطلاق هي صورة الذئبة ، في هيئتها الاسطورية كمرضع . وهل امكن لشاعر ان يفوقه في وصف المجموعة

الشهيرة ، على هذا النحو الذي عبرت به القرون ؟ قال : « وفي كهف الاله مارس الخضير ، كانت الذئبة قد وضعت صغارها ، فعلق الطفلان بضروعها ، يرضعان ويلهوان بلاخوف ولا وجل ولوت رأسها نحوهما وحدجتهما بنظرة حنان ثم راحت تداعبهما وتلعق جسميهما » .. ذلك الرأس الذي ينعطف في طرف العنق المرن ليداعب بلسانه الرضيعين الواحد تلو الآخر ، تلك هي اللوحة التي خلفتها الأجيال للفن . التقطها فيرجيل عرضاً وثبتها على أتم وجه بواسطة التصوير والموسيقى ، في بيتين من الشعر . والحق انه يبدو هنا وكأنه ينقل صورة ناتئة ، لاقطعة معدنية محفورة هي لوحة حقيقية من البرونز ، والفضة والذهب ، لأن رأس الذئبة الذي يلتفت ليلعق الأطفال يقتضي بروزاً غير ممكن في تقنية الحفر . على ان هناك صوراً أخرى في الأنيادة تبدو مستمدة من فن تطعيم المعادن ، كقوله في المعاهدة المبرمة بين رومولوس وتاتيوس Tatius : « الواقفين قبالة معبد جوبيتر ، يحملان الكؤوس ، ويشهدان الآلهة على الصلح . بتضحيتهما خنزيرا » . وتكفي هنا وقفة الشخصين لنتبين مايقومان به من افعال . وليست هذه القطعة رواية انما هي لوحة . وقد تكون اللمحة التصويرية احياناً تسلية تتخلل الوصف . قال : « وفي أعلى الصخرة التي كان يقذف منها المحكوم عليه بالاعدام ، انتصب مانليوس أمام المعبد . وعلى قمة الكابيتول هذه كنت ترى التبن الذي لايزال غضاً يغطي كوخ رومولوس » . وها هي الآن اشارات الى اللون : « وهنا كانت تثب اوزة فضية أمام الأروقة المطلية بالذهب ، لتخبر بصياحها عن وجود الغاليين » . ويظهر هذا اللون الذهبي مرة ثانية على ثياب الغاليين ، في تطريز معاطفهم ، وفي القلائد التي تطوق اعناقهم البيض . واستخدم فيرجيل الفضة ليشير الى الصوف الابيض فوق قبعة الرهبان .

وفي وسط ترس انياس انبسطت صورة ذهبية لبحر مائج اذ اراد فيرجيل أن يختتم وصفه بمعركة اكسيوما . ولسوف يستطرد عما قريب فيبتعد عن وصفه التحليلي ليصور الصراع الرمزي بين آلهة الشرق المخيفة وارباب الاولمب الاوربية. لكن الشاعر ، قبل أن ينقاد الى عظمة هذا الصدام بين عالمين ، القى نظرة على مجموع اللوحة التي تمثل المعركة البحرية ، فقدمت لها الامواج القصديرية والفضية والذهبية والبرونزية أهم الوانها ، وفوق عمق أزرق انتثرت لطع الزبد الصفراء . قال : « ونصبت الامواج ذات الزرقة الداكنة رؤوسها البيض من الزبد ». وحول اللوحة ، تحلقت « درافيل فضية وضاءة » تضرب اليم وتشق عبابه . وفي وسطها ،أساطيل منيعة و « ماء فوار تتراقص على سطحه انعكاسات ذهبية » . ويذكرنا هذا البحر المائج الذي علته بقع الزبد بلوحات اللك الياباني من صنع كورين Kôrin . وأخيراً هاهو ذا قيصر العظيم، يطلع علينا وهو يقود الايطاليين الى الحرب، ومعه مجلس الشيوخ والشعب ، والآلهة المنزلية والآلهة الكبرى . وهو ينتصب قائماً في أعلى مقدمة السفينة . ولقد وضعه الفنان بمنأى عن العامة. ولكي يحسن الاشارة اليه ، احاط وجهه المضطرم بخيوط من ذهب وعلق فوق رأسه النجمة التي يتقرر بها مصير قومه . وسرعان ماينسينا عظمة وصخب القتال والنصر ، دقة الحفر . ويقلع فيرجيل نفسه عن هذا النقش المعدني ليصور ذاك الالتحام بين الشرق واوروبا والفرحة الكبرى التي عمت ارجاء روما في استعراض الأمم المقهورة . وينتهي الشاعر الى القول ، وكأنه لايأبه لخطر مايقول ، ان انياس كان شديد الاعجاب بالسلاح الذي صنعه فولكان، فلا يخطر له انه يحمل على ذراعه مجد ذريته ومصيرها . وكيف نستطيع ، في الحقيقة ، ان نتصور وجود هذا العدد العديد من الأمور ــ تاريخ العالم بأسره ــ فوق ذاك القرص النحاسي المزين بأشكال

صغيرة بارعة ؟ فلم يعجب اينياس الا بمهارة الحداد . وينقل القاريء هذا الاعجاب ذاته الى وصف الشاعر الرشيق . فالقطعة نموذج من نماذج النقــــد التشكيلي . فيها اعجاز وسلاسة في النظم . لا نسمع فيها الا نغم الالفاظ . كما لم ير فيها اينياس سوى دقة الصنع . ويدرك فيها هواة الفن تحليلا دقيقاً ملوناً لصورة معدنية ، كما لو نقل فيرجيل مباشرة لوحة محفورة حقيقية او رسم مخططها .

وفي ترس اخيل ، كان شاعر الألياذة قد بيّن ، هو ايضاً ، ان باستطاعة التصوير المعدني ان يتصرف بالألوان المتباينة . وكان قد اخذها عن اربعة معادن . وعندما باشر هفايستوس عمله ، القى في البوتقات الساخنة فوق مواقده قضباناً من النحاس والقصدير مع سبائك من الذهب والفضة . ولم يوضح الوصف كيف توزعت هذه الأصباغ في تصوير الاشخاص والمناظر . فلم تذكر الرواية سوى الأفعال الانسانية . على ان هناك لوحة تزيينية فوق الترس كان تحليلها ادق من الناحية التقنية . فقد حفر هفايستوس بالقرب من الحصّادين كرمة مثقلة بالعنب ، ذهبية اللون ، عناقيدها السوداء صنعت بلا شك من البرونز ، وكانت الأوتاد التي تحملها من الفضة ، واحاط بها خندق وسياج قصديري . كذلك يرى الناظر اليها ثيراناً من الذهب والقصدير تخرج من معالفها ، يتبعها رعاة اربعة من لون الذهب . وهذه الدقة في تفصيل الوصف كافية لتنهض دليلاً على ان موضوع الترس لم يكن حادثاً طارئاً عالجه الشاعر من غير اكتراث ، كما لو كان ذريعة يتذرع بها . بل كان على علم بصناعة التفشية التي اظهرت تحريات ميسين الأثرية نماذج رائعة عنها . ويشير وصفه الى مبلغ اهتمامه بها .

• • •

و « تقمصات » اوفيد هي « الأسطورة الذهبية » للوثنية . وكما هي الحال

بالنسبة الى سير القديسين لمؤلفها جاك دو فوراجين Gacous de Voragine ، تتركنا قصائد اوفيد في حيرة من امر تحديد موقعها تجاه الخرافة أو التاريخ . فهل هي الهمت الفن ام استلهمته ؟ لاشك في أن الأمرين قد حدثا معاً . على ان الشق الثاني من السؤال يستحق وحده ان نتعرض اليه ، إذ اجمع الناس على قبول الشق الاول اجماعاً كلياً . ويمكننا ان نحتج باغلب روايات اوفيد لأن الأوصاف التشكيلية شائعة فيها . ولكننا نقتصر على ثلاث منها تذكرنا بآثار فنية شهيرة . والوصف الاول يصور المجموعة الذائعة الصيت التي تمثل نيوبه واولادها ، والموجودة اليوم في متحف الأوفيس ، وبخاصة الجزء الرئيسي منها . وكان الشاعر قد اسهب في الحديث عن المأساة التي تحولت فيها الأم نيوبه مع ابنائها الى تماثيل من المرمر ، بعد ان صرعهم ابولون وديانا بالسهام . ولما انتهى به الكلام الى الضحية الاخيرة ، استقرت الرواية على شكل لوحة ، وتوقف السرد وانتهى بوصف للمجموعة الشهيرة ، ستة اولاد ماتوا متأثرين بجراح مختلفة « وبقيت الأبنة الصغرى ، فارادت امها ان تغطيها بكامل جسمها ، وان تلفها بثوبها ، فصاحت متوسلة : « دع لي واحدة على الأقل ، واحدة فقط ، ابنتي الصغرى » . وبينما هي تتضرع ، اصيبت بدورها الفتاة التي ودت انقاذها . فظلت الآن وحيدة بين موتاها . فقد هلك ابناؤها وبناتها وزوجها .. « وهاهو التقمص ، واليأس الذي يتحجر . » لم يعد شعرها يتطاير فوق رأسها ، وانسحب الدم من وجهها فلا لون له ، وجمدت نظرتها ، ولا شيء يحيا في قسماتها ، وعقد لسانها في حلقها البارد كالجليد .. الاانها تبكي . وبعد ان اعيدت الى وطنها ، واحاطت بها هوج الرياح ، واستقرت في قمة جبل ، لم تزل تذرف دموعاً من المرمر » .وتلك اشارة محتملة الى صخرة كانت تمثل شخص نيوبه . ونص اوفيد وصف دقيق صحيح للتمثال المعهود ، وان

كان مؤثراً . فالوالدة التي تهم بحماية طفلتها ، وذراعها التي تمد الرداء لتغطي به الفتاة ، ورأسها الملقى الى الوراء ، ونظراتها المتضرعة ، وفمها الفاغر لتنطلق منه صرخة اليأس ، هذه الصورة بقيت ذائعة في مراسم الفنانين ، وتناقلها الناس كنموذج للألم النفسي ، بينما كان وجه لاوكون يعبر عن الألم الجسماني . واطلع اوفيد على هذه الآثار ، وكان قد أحضر عام ٣٨ قبل الميلاد ، من بلاد ما بين النهرين الى روما ، تمثال لعائلة نيوبه ، ووضع في معبد ابولون .

وحادثة مارسياس Marsyas من نوع آخر . روي لنا اوفيد دونا كثرات ، خبر المباراة الفنية مع ابولون وكانت عاقبتها العذاب الذي نزل بمارسياس وغالباً ما تطرق اليه النحاتون والمصورون . ولكن باللادقة في وصف مشهد المذبحة . ان هذا « التقمص » تشريح حي . ويخيل الينا أن الشاعر شاهد بأم عينه جسماً سليخاً كما هو مصور في مراسمنا ومختبراتنا الخاصة بعلم التشريح . قال مارسياس منتحباً : « الى أين تسير بي ؟ ويحي ، أواه ! ان الزمار لا يستحق مثل هـذا القصاص » .

وبينما كان يرسل الصراخ ، كشط جلده وصار بدنه جرحاً بليغاً ينزف الدم من كل جوانبه وتعرت أعصابه . وتحت الجلد المسلوخ رسمت عروقه النابضة شبكة من الخيوط البيضاء . فأمكن تعداد الاحشاء المختلجة وألياف الصدر البارزة « تلك هي الصورة الصحيحة . ودخل مارسياس المسكين في عالم التشكيل موضوعاً تناوله النحاتون والمصورون باعتباره سيد المحكوم عليهم بالسلخ . وفي الفن المسيحي حل محله القديس بارتلمي Barthélemy . وفي مبحث تشريحي شهير ألفه فيزال Vésale ووضع رسومه فان كالكار Van Calcar ، أظهره الفنان مشدوداً الى شجرة ، ينزع عنه ابولون جلده . وهو الذي نجده طوال البحث يتجول مبقور

البطن ، مهلهل الادمة ، يحمل جلده بيده كما لو كان منديلا . وكان من شأن هذه الرسوم ان تعلم التشريح . وقدم مارسياس الدرس الاول فيه . ولقد شاعت في العصور القديمة تماثيل من المرمر تظهره معلقاً بشجرة ومشبوحاً . وكان بوسع اوفيد أن يشاهد واحداً منها في ساحة الفوروم . واغتنم الفرصة التي سنحت له في الرواية الاسطورية ، ليرسم شعراً جسماً سليخاً .

وحكاية الفتاة اوروبا والثور ، سلسلة من اللوحات ربما وضع بعضها ليكون مادة للمصورين . وكثيراً ما اقتبس فنانو النهضة عن اوفيد موضوع الالعاب البريئة بين الفتيات والثور الابيض الجميل على رمال الشاطيء . وبذلك يكون الشاعر اللاتيني قد أعاد الى التصوير الحديث ما اخذه من التصوير القديم . ويذكرنا المشهد الاخير من الرواية برسوم بومبي ، أي بمواضيع كانت شائعة في الفن الاغريقي . امتطت الفتاة اوروبا الدابة : « وحينئذ ابتعد بها الاله عن الساحل متقدماً ببطء يشق صفحة الماء الرقيقة بحافريه الكاذبين . ومضى في طريقه متوغلا في عرض البحر يحمل فريسته . فارتعبت الفتاة . ولكي تلقي نظرة الى الشاطيء الذي غادرته ، التفتت الى الوراء ، وامسكت يمناها بقرن الثور ، ووضعت يسراها على ظهر الحيوان ، وطار وشاحها الخفيف في مهب الرياح » ويستحيل عرض اللوحة على نحو أخف وأرشق من هذا . وهنـــا أيضاً يتوقف مجرى القصة وتسكن حركتها لتثبت نظرنا في مشهد . وكانت مخيلة جميع هؤلاء الشعراء الأقدمين ، من اغريق ولاتين ، الذين جاؤوا بعد ازدهار النحت والتصوير ، زاخرة بالصور . ولم تكن صوراً عابرة زينوا بها قصصهم . بل لقد كان لها أحياناً من اللون والحياة ماجعل القصة نفسها أشبه بالسمط الذي يصل لآليء العقد .

• • •

بين الفنون التشكيلية والأدبية علاقات متنوعة ، من اقتباس وتبادل .
نستطيع فقط أن نتناولها بالتحليل حين ندرس الحالات العديدة لكتاب يصورون ،
ولفنانين يعبرون في فنهم عن الشعر والتاريخ . واكثر هذه الحالات شيوعا هي
طبعا تلك التي عرضنا لها ، عندما يتصل الشعر ، وهو يتحدث عن الخرافات الشعبية ،
بالفنون التشكيلية التي استلهمتها ، فينساق على غير قصد متعمد ، ويصف عملا فنيا
شهيراً لكي يقص حادثة من الميتولوجيا . والآثار التشكيلية وقع في ذاكرتنا
يفوق وقع المناظر الحقيقية . فهي منظمة تنظيما عضويا ، وفيها نفحة انسانية نفحها
اياها ذكاء الفنان ، ولها سمة الحياة . ويتمثلها مع ذلك فكرنا ، فتنفذ في مخيلتنا
على نحو طبيعي حتى ليبدو الابداع التشكيلي احيانا كالطور الاعدادي ، الذي
يتوسط الطريق بين الواقع الذي لاشكل له والعقيدة المحددة . وما من شك في
ان تمثال اللاوكون قد أفاد مخيلة فيرجيل ليصور الواقعة الشهيرة التي ادت الى سقوط
طروادة . كما ان لوحة تيمانت الكلاسيكية اوحت الى لوكريس تهمة القسوة الرهيبة
التي الصقها بالدين . ولكن ثمة سبيلاً آخر تنتهجه الفنون التشكيلية لتتدخل في
ميدان الشعر . وذلك عندما ينظر الشاعر الى العمل الفني ويعجب به لذاته ، لا
لأنه يعبر فقط عن موضوع قد يكون مشتركا بين تقنيتي الصور والالفاظ . وحينئذ
يصبح الشاعر — أو الناثر — أشبه بالناقد الفني ، الا أن نقده يحافظ على قيمة
مستقلة ، ولا يكون مجرد شرح تابع للأثر التشكيلي . ولا ريب في أن اللون
الادبي الذي لا ينبت في ارض طبيعية ، بل في جذع احد النبات ، يبدو طفيليا
متكلفا ، اذ ليست تمارين الانشاء والنحت مدارس يتعلم فيها الانسان البساطة .

ودواوين الشعر اليوناني في العهد الاسكندري زاخرة بالقصائد القصيرة
المستوحاة من التحف الصغيرة . وغالبا مايتلهى الشاعر بما يجول في ذهنه من خواطر

لطيفة يستمدها من التمثال ، من غير أن يعنى عناية بالغة بالمزايا التشكيلية للنموذج الذي يتذرع به. فهو يجعل بقرة ميرون تتكلم ، ويوجه ثناء لبقاً الى جمال افروديت وهيرا ايضا . وليس لهــــذه القصائد سوى قيمة قطعة غزلية لطيفة . وتصدى شاعران من اللاتين ، مارسيال Martial وستاس خاصة الى محاولة اصعب من ذلك ، اذ توخيا في العمل الفني جاذبه الخاص ، والجمال التعبيري للشكل ، والملاقات بين الصورة والعاطفة . وبحثا في جرس الكلمات وايقاع الابيات عن تجاوب مع المرونة القوية للحفر والرسم .

وهذا دليل على نظرة شعرية اكثر أصالة وترفا من غيرها . والظاهر ان التشكيل من فيدياس الى ليزيب كان اقوى اثراً في الشعر اللاتيني منه في الادب الاغريقي . وذلك بلا ريب لأن ازدهار الفن اليوناني قد سبق قطعــــا نمو الشعر الروماني ، ولأن الاطلاع على روائع الاغريق قد واءم ظهور ائمة الادب في روما ، وهم ، من شيشرون الى كنتيليان ، ومن فيرجيل الى ستاس ، لم ينفكوا عن الافضاء الينا باعجابهم بمشاهير النحت والتصوير .

وكان يوجد تمثال برونزي صغير نسبه الأقدمون الى ليزيب ـ ولعله كان يحمل توقيعه ـ وعنه ربما نسخت قطعة رخامية ضئيلة جداً محفوظة في اللوفر ، وعلى جانب من التشويه . وهو يمثل هرقل يستريح جالساً على صخرة فرشت بجلد الأسد . وقد افرد له شاعران من شعراء اللاتين ، مارسيال واستاس ، قصيدتين قصيرتين ، كانت مزيتها الكبرى وصعوبتها في نقل ضرب من التشكيل الأنيــق المتكلف ، الى ابيات نحتت نحتاً محكماً . ونحن ندرك مثل هذا « النقل الفني » عند المحدثين من مدرسة البرناس مثل غوتية Gautier أو هيريديا Herédia . وفي اشعار قليلة ، يلم مارسيال بوصف التمثال الصغير ، وذكرى صانعه الشهير ليزيب :

وتسلسل انتقاله من طاولة الاسكندر وهاميلقار Hamilcar وسيلا Sylla الى طاولة فندكس Vnidex العلم ، مالكه الحالي . وكانت مناسبة ممتازة استحينها الشاعر ليصور اشخاصـــاً قساة ، كالاسكندر الفاتح ، وقسم هانيبال الطفل . وسيلا الوحشي ، حتى يصل اخيراً الى نونيوس فندكس الذي يلائم اكرامه ووده دماثة اخلاق هرقل البشوش . ويخيل الينـا اننا نصغي الى المدعوين يهنئون البطل على خلاصه من اصحاب جفاة قبل ان يلقى اخيراً عند فندكس الانيس جليساً يمد اليه كأسه . وقصيدة مارسيال القصيرة متعة للقاريء ، اذ تسمعه الاحاديث التي طالما وجهت الى هرقل هذا « جليس الشراب »

وينقلها ايضاً ، على ما يبدو ، الشاعر ستاس في احدى قصائده الخاصة بالهة الغابات . لكنها احاديث صادرة عن رجل خبير ينعم النظر في التحفة الفنية ويجيد البحث فيها . ولقد فتنت قلبه مجموعة امفيتريون الرخامية Amphitryonade فلا تمل عيناه من تأملها . فادرك مباشرة ميزتها واصالتها ، ووجد فيها جلالاً عظيما متجمعاً في حجم صغير . قال : انه اله ، اله اراد ،مرضاة لك يابوليكليت ، ان يطلعنا على جرم صغير ينبعث منه شعور بالعظمة ، لا تتجاوز ابعـاده العجيبة القدم الواحدة . ولا ينفك المرء يصرخ دهشة كلما ادام النظر في جسمه . » ويعلم ستاس ماهي الصور التي تعيد الى التمثال الصغير قامته الحقيقية ، فيذكرنا باعمال البطل الالهي ، وعلى عضلات صدره خنـــق الوحش الذي اجتاح بلا دنيميه Nèmée . وها هما الذراعان اللتان نشرتا الموت والدمار في غابات ارغوليد Argolide . ومن المحال ان يشار اشارة افضل الى التناقض القائم بين كل ذلك الجبروت ومثل هذا الصغر . وكيف امكن لتلك الاشكال الضئيلة ان توهم بمثل ذلك الهول ؟ ويعود ستاس ايضاً الى الكلام عن دماثة هرقل هذا الذي خبر آداب الطعام والشراب .

ويعجبه ان يكون صياد الغيلان ، جليساً يأخذ بمجامع القلوب بيد يرفع الكأس التي حوت الخمر ، وعلى الاخرى يستريح دبوسه ، والصخرة التي استوى عليها مكسوة بجلد اسد نيميه. ويتبع القاريء ، مدهوشاً ومفتوناً، هذا اللهو الظريف وهذا الحديث اللطيف عن بطل صغير الابعاد لانفتأ نراه جالساً فوق صخرته.

وتناولت قريحة ستاس بنفس البراعة الكلام عن تمثال جسيم للأمبراطور دوميسيان Domitian ممتطياً جواده ، فيذكره في ابيات فخمة. ثم ينتقل فجأة الى وصفه. يقول: « الا انك مع هذا تهيمن على المعابد، وقد ارتفعت هامتك حتى بلغت الثريا. ولعلك تجول ببصرك عساك ان ترى قصوراً جديدة اجمل من ذي قبل ترتفع فوق انقاض الحرائق. وربما كانت النار الطروادية لاتزال متأججة تحت الرماد. ولعل الربة فستا Vasta ، عقب زيارتها ، لاتوجه الثناء الى راهباتها..»

ويكتسب هذا النص القصير بعض الاهمية إذ نتخيل الشاعر وهو يرى من اعلى سطح البالاتان رأس التمثال الهائل منتصباً فوق الكنائس والهياكل ، وقد انبثق بغتة من قاع الفورم كما لو ينطلق من علبة دمى مبعثرة. ويظن الشاعر ان التمثال ينظر الى ماحوله ويتساءل عما يختبيء تحت سقوف المنازل. ثم يقترب منه ويصف حركات الخيّال. فيقول انه « بيمناه يصد القتال ». وتلك هي حركة نصب ماركوس اوريليوس القائم في ساحة الكابيتول. ثم يصور حدة مزاج الجواد المرتعش وارادفه المريضة التي ينخسها مهماز ضخم. واخيراً يشير الى « حافره النحاسي الذي يدوس شعر اله الراين Rhin الأسير ». وتبقى في ذهن القاريء هذه الصورة الختامية التي يحفرها في ذاكرته البيت الأخير المسبوك سبكاً رائعاً.

ولا تخلو اشعار ستاس هذه من براعة. فالفاظها تصويرية وهي ، الى

جانب ذلك ، توحي بالمشاعر والأفكار ، كما تنقاد أخيراً لمقتضيات العبارة والوزن معاً . وفي هذا اللون الأدبي ، ليست الصعوبة في ايجاد الكلمات الحسية بقدر ماهي في المحافظة على قيمتها الفكرية . إذ ينبغي لها أن تعرض علينا صوراً ، وان تعرب مع ذلك ، عن حد ادنى من الأفكار . واستطاع الشاعر ان يلبي جميع هذه الأمور .

وكيف تجلى في الشعر اللاتيني هذا الاثر الواضح للتشكيل الأغريقي ، من تصوير ونحت بصورة خاصة ؟ ونحن لا نظفر في الفن الروماني باعمال تظهر مثل ذاك الاعجاب باللوحات والتماثيل القادمة من اليونان وتقليدها . وربما كان اقرب الى الاحتمال وجود علاقة بين صناعات لها تقنية واحدة . ولسوف يمكننا ، في عصر متأخر بعض الشيء ، اي في زمن الامبراطورية ، ان نتحدث عن تأثير اعلام الفن الاغريقي في الفن الروماني . وكان قد مضى قرن كامل تقريباً ، اثبت خلاله الشعراء في اوصافهم وايما آتهم التشكيلية ان تماثيل باروس Baros وبعض المؤلفات المصورة ايضاً ، قد طبعت في مخيلتهم ، وهذا برهان جديد ، في موضوع التبادل بين الفنون ، على ان الانتقال يسير من الصورة المنحوتة او المرسومة الى الوصف اللفظي . لأن فن الكلام يلم بسهولة بجميع الميادين . واندر من هذا ان تثير مدرسة للنحت قيام فرع لها . وهي لا تستطيع ذلك الا اذا عرضت نماذجها على مشاغل تقدمت فيها التقنية تقدماً كبيراً . فلا يعقل ان يكون الاعجاب بالتماثيل الجميلة كافياً لأنشاء مدرسة جديدة . بل ينبغي ممارسة الفن مدة طويلة حتى يمكن فهم ماتنطوي عليه الروائع من تعاليم . وعلى العكس من ذلك ، يتيسر للنقد والشعر الوصفي ان ينفذا الى آثار الحجر او اللون . ونحن نعلم كم من الاساطير ولدت فوق الاطلال . وكم تدين المادة الملحمية لتلك الشواهد المنحدرة عن الانسانية البدائية .

وبوسعنا ايضاً ، بواسطة بعض الامثلة الدقيقة ، ان نذكر مبلغ ماافادته مخيلة الشعراء التي لقحتها صور النحاتين والرسامين . وكان لوكريس ، وفيرجيل ، واوفيد . وكثير غيرهم بلاشك ، قد تقبلوا التشكيل الاغريقي في مادتهم الشعرية يوم لم يكن بعد نحاتون رومانيون ليقتفوا اثرهم .

وهناك أدلة أخرى على هــــذا التماس الخصب بين الأدب اللاتيني والفن اليوناني ، والظاهر ان شيشرون كان هاوياً نابهاً منهواة الروائع الفنية ، واعمال ائمة اليونان المدرسية ، من بوليكليت الى ايزيب. ففي كتابه المسمى « في التماثيل » اذ يعدد مانهبه منها الحاكم فيريس Verrés ، يخوض في الحديث عن الآثار والمشاهير، بكل يسر وسهولة.ولم يكن ذلك منه تكلفاً او رغبة في إظهــار بضاعته العلمية . فهو انما يقتبس من تاريخ النحت والتصوير اليونانيين مقارنات يعرض فيها تقـدم الفن الخطابي عرضاً صحيحاً نيراً ، موضحاً بذلك آراءه الادبية في ابحاثه حـول البلاغة ، سواء فيمقالته « الخطيب » او « الخطابة » . وعندما اراد ان يبين كيف اصبح اسلوب الخطباء أكثر رحـابة ومرونة ، وكيف صارت مفرداتهم اغنى ، وعبارتهم اجزل واجمل ايقاعاً ، راح يذكرنا بتطور النحت الاغريقي ونضجه ، منـذ صلابة اسلوب كالاميس Kalamis الجافةالى مرونة بوليكليت القوية. كذلك افاد من المراحل الاولى للتصوير اليوناني. من الالوان المسطحة المحدودة ، والأطر الخطية عنـد بوليغنوت ، الى الالوان الوفيرة المتنوعة ، وإلى الحجوم البـارزة في لوحات ابيلوزوكيس Zouxis . وتبدو لنا هذه المقارنات على جانب من التفاهة . لكنها ، بلا شك ، اقل تفاهة بكثير في نظر اناس بدأوا يعنون بتلك الآثار . أما الفائدة من هذه القايسات فلا خلاف فيها . وهي من البداهة بحيث يدهشنا حقاً ألا يقوم المؤرخون المحدثون بالموازنة بين تقنيتي اللفظ والمرمر ، أكثر مما يفعلون،

الكثرة مانلحظ من مطابقة بين مطاوعة الأشكال ومطاوعة العبارة لدقائق الفكر ومظاهر الحياة . ولئن طاب لعلماء اللغة اليونان ، ومن بعدهم الرومان ، أن يتحروا في تطور الفنون التشكيلية عن ايضاحات يشرحون بها قياساً تطور الادب ، فذلك لأن اولوية التشكيل على التقنيات والمهن الأخرى قد منحت الفكر القديم شعوراً قوياً ببداهة الحقائق البصرية ، فربطوا بها على نحو طبيعي جميع الصناعات. وهكذا عرض النحت والهندسة وضوحها على انماط التفكير المتباينة .

• • •

العلاقات بين التشكيل والأدب المسيحي ـ الفن البيزنطي او التشكيل في خدمة الدين ـ تصوير النصوص الانجيلية . الفن الرومي Roman والقوطي : اثر التقنية في الحساسية الدينية والأدبية ، الواقعية في الفن الديني .

لايحق لنا أن نتصور المسيحية مستقلة عن الكتب المقدسة . كما لايجوز تخيل الوثنية منفصلة عن الصور . فالكتب المقدسة والتشكيل هما الرابطتان الوحيدتان اللتان استخدمها الانسان ليصل فكرة الاله بواقع مادي . والاشارة المكتوبة ، حسب طاقتها ، تحدد الالوهية بالافصاح عن ارادتها . اذ لا يمكن ان يكون الكلام سوى الاعراب عن فكرة . فاذا نقلت الكتب المقدسة هذا الكلام اصبح قبل كل شيء قانونا . فكان الاله ، في البدء ، الواح الشريعة ، وقصص الانجيل الرمزي. وفي نظر الكاهن الذي ينشر تلك الفكرة ويشرحها ، كانت كل محاولة اخرى لبلوغ المولى تعالى مشتبهة ومستهجنة . والصورة ، على تعدد اشكالها ، سواء كانت صنما بدائيا ، ام ايقونة ساذجة ، ام تحفة من تحف النحت والتصوير . قد يرى فيها الناس ضربا من التمثيل المصطلح عليه ، او وسيلة سهلة من وسائل العبادة. الا انها مع ذلك تفسح المجال لبعض الشك حول العلاقات الصحيحة بين الاله وصورته .

وهي لا تفصح عما تتضمن من مقاصد . لكنها ، حسب الشكل الذي تبسطه امام العين ، تكيف في عقيدتنا شخصا الهيا،يحدد مظهره الخارجي على نحو طبيعي صفاته الاخلاقية . ولهذا تبدو الارباب الوثنية قريبة جداً من البشر الذين تماثلهم وتهتم بشؤونهم . وتعقد روابط ودية متبادلة،من صلوات وقرابين يقابلها الاجر والثواب ، بين الخالدين وبين الاشخاص الذين في حمايتهم . ومن المفيد أن نتقصى في الوثائق الخطية والتشكيلية كيف استقر ايمان جديد في العالم المسيحي . وهنا يمتزج التاريخ الديني والتاريخ الادبي في نفس الثورة الاخلاقية .

ولا ريب في ان اقدم تعبير عن الايمان المسيحي ندركه في بعض خطوط الدياميس الرومانية . فلم تكن حروفاً ابجدية ، بل اشارات رمزية ، ورسوماً متواضعة ، لم يدع تكرارها وبساطتها مجالا لأي شك حول المدلول الذي ينبغي اعطاؤها اياه . فهناك اشكال مبسطة كالسمكة والحمامة والزورق تؤكد ان الميت في قبره يؤمن جهاراً بالوهية المسيح . وانه ينتظر القيامة التي تؤدي به الى الخلاص الروحي . وكم كان طويلا وصعباً ان يعبر بالألفاظ والكتابة عن مثل هذه القصيدة وهذا الأمل ! وربما لم تكن عبارات الصلاة نفسها قد ثبتت . وكان المؤمنون يؤثرون قطعا ذاك التنوع النسبي للصور على تشابه التراتيل التي لا تختلف باختلاف الاشخاص . ثم ان ابسط الرموز المصورة تنطوي على قوة خفية لا تملكها الشهادة اللفظية التحليلية . لكن الفكر مع ذلك يفتش عن شيات ذهنية وبراهين يجتهد الرسم في التعبير عنها . فوجب الافصاح عن السبب الذي من اجله كان يسوع المسيح المنتظر . وحينئذ تذكرنا قصة الملوك المجوس انه حقاً ملك الملوك الذي بشر به الأنبياء من قبله . ووجب التأكيد على انه يمنح الحياة ويحيي الموتى . وحينئذ تفتش الخطوط في التوراة والأنجيل عن معجزات البعث ورموزه . كما في

قصة لعازار ودانيال وفانا ... وهكذا تصدت الرموز ، بشيء من التردد للوجه الانساني . ولم تكن بعد سوى رسوم لها بساطة تقليدية . ولسوف يأتي حين تكتسب فيه هذه التصاميم الصغيرة شيئاً فشيئاً قيمة السرد الروائي . وتيسر ذاك الانتقال من الرمزية الى الواقعية ، حينما تحولت الرسوم النحيلة فصارت نقشاً في جوانب التوابيت . وهذا النحت النصفي يكسب الاشخاص واقعية النحت ويحافظ على الانفعال الحي للوحة المصورة ، وبذلك تنضج الرموز البدائية نضجاً طبيعياً وتصير لها قيمة روائية . تلك هي الحالة النهائية التي تكون فيها الصورة الفنية مصدر الابداع الأدبي . ولسوف تؤثر اشكال التصوير وبخاصة التماثيل تأثيراً مستمراً في عاطفة النصارى وخيالهم عبر القرون . وهذه الظاهرة الاولى في العلاقات بين التشكيل والشعر ممزوجة بتاريخ المسيحية نفسها مزجاً كبيراً . وهي تثير مشاكل متعلقة بالتوقيت في غاية الصعوبة ، مما يستحيل علينا بحثها في هذا المجال ولو بحثاً مقتضبا .

والظاهرة الثانية هي ذاك التاريخ الطويل المعقد الرتيب للفن البيزنطي الذي لا يبدو جارياً كالموج عبر القرون . بل راكداً على هامش الزمن وكأنه ماء مستنقع . واصوله متفرقة متباينة لانها تنحدر من مجموع العصور القديمة ، من العالم الاسيوي ومن الحضارة اليونانية الرومانية . ولا بد لنا من ان نتذكر هذه الأصول حتى نستبين مافيه من تناقض غريب وتلك الوفرة من التفكير العقائدي الى جانب ذلك الفقر في التشكيل . ويؤلف هذا التشكيل البيزنطي على نحو متكلف عجيب ، بين الواقعية اليونانية والتزيين الشرقي ، بين الديانة ذات الصور والتوحيد الذي يحطم الصور . وهو فن من فنون التصوير ، ولهذا جاء متمماً لفترة اليونان المدرسية التي ظهر فيها مصورون عفى عليهم الزمن ، ونحاتون لا نزال

نعجب بهم . وفي المقابل كان زوال التماثيل وما تحمله من وثنية قد افقد التصوير خاصة النتوء التي كان يستمدها من النحت . وبذلك نشر التصوير البيزنطي خلال قرون وقرون ، وهو لمّا يستكمل دورته ، على جدران الكنائس وصفحات المخطوطات ، صور اشخاص احيطت بخطوط قاسية ، لها نتوء مسطح . على ان هذا الفن ذا الواقعية المحدودة الذي لم يكن فيه منظور ولا حجم ، ولا جو ولا حياة ، قد مكن العين من قراءة اخبار الكتب المقدسة وحقائق اللاهوت . فلم يكن التشكيل في يوم ما ، في خدمة الدين ، اكثر مما كان عليه في الفن البيزنطي . وخلافاً لرسوم الديماميس الرمزية التي اعربت عن افكار لم تبلورها بعد الكتب المقدسة ، مثلت الصور البيزنطية تمثيلا صادقاً نصوص الأناجيل واخذت عنها طبعاً ثباتها الذي لا يتحول . فكان الأيقونة نظام مستقر كما كان للكتب المقدسة . ونفس التعاليم التي نشرت الأنجيل ، اطلعت الناس ايضاً على هؤلاء الاشخاص الذين كانت لهم صلة بمشاهد ميلاد المسيح وعذابه . فلم يكن للرسام ان ينتقي الاشخاص والهيئات ، كما لم يكن لقاريء الكتب المقدسة ان يصطفي الفاظها . وكيف نشأ هذا الاسلوب الفني ؟ ليس بامكاننا الرجوع الى الصور الاولى . لكنها منذ ان تقبلها القوم ، وذلك بلا ريب حوالي القرن السادس ، في ذات معابد يهوذا وبيت لحم والتل الذي نصب عليه الصليب ، نشرتها التصاوير الصغيرة والرسوم الجدارية في جميع اطراف العالم المسيحي . ولم تتغير ابداً ، على وجه عام ، الأيقونات المسيحية حتى يومنا هذا ، رغم الثورات التي طرأت على الفن والذوق . فكانت الكتب المقدسة التي اعتمدت عليها ، ضماناً لها إزاء تحولات التاريخ .

وهذا بلا شك اوضح مثال على خضوع التصوير للأدب. ويعود السبب في

ذلك الى الصفة المقدسةالتي اتصف بهـا النص الأدبي . فعلى النقيض من الوثنية ، وهي ديانة خلت من نص مقدس وكان فيها التشكيل مسيطراً ، تضمنت الاناجيل في المسيحية، الوحي السمائي، أي كلمة المولى تعالى نفسها. ولم يرضَ الناس بالتشكيل إلا لما يقدمه من خدمات . فلم يقيموا وزناً كبيراً لميزاته الخاصة من حقيقة وجمال وتأثير عاطفي . وكان جوهر رسالته في جـلاء تعبيره وصحته . وعلى قدر ما كان أميناً للنص كان اوضح بياناً. وفي الحقيقة أعفي المصور من كل محاولة لاظهار اصالته وابداعه ، بل ومهارته الشخصية . واتسم التصوير ، منذ ذلك الحين ، بكثير من الواقعية . فلم يتهدده التصلب في شكل اشارات ابجدية او رسوم خطية كما حـــدث للكتابة الهيروغليفية المصرية وكما امكن ان يحصل لبعض الاشارات الرمزية في الدياميس. بيد ان تصميم الموضوعات، في الغالب، لم يقتض الفنان ، في انتاجه العادي من التصاوير الصغيرة او الرسوم الجدارية البيزنطية ، شخصية وحساسية أكثر مما كان متطلباً من ناسخ المخطوط. على انه لا يوجد نمط من التعبير ـ مهما كان بدائياً، ولم يكن التصوير البيزنطي فناً بدائياً ـ الا ويطبع خصائصه في المادة التي يعالجها . ولو ان القصص الانجيلي تلقى صيغته الأولى من النحاتين على طريقة اليونان المتأخرين، بل ومن المصورين القوطيين في القرن الثالث عشر ، لاختلف عما هو عليه ، ولأمكن التفكير بان النحاتين ربما توسعوا في نشر العظمة الشكلية والجمـال المهيب للمسيح والعذراء والأنبياء والرسل، على غرار مافعل اعلام التصوير في القرن الثالث عشر وفي عصر النهضة . لكنه ما كان باستطاعتهم ان يظهروا حياة العذراء والمسيح بمظاهر مؤثرة وان يسهبوا في هذا التأثير على ذلك النحو الطبيعي . فاذا وُضع القصص الانجيلي في لوحات، تجزأ الى موضوعات عاطفية عنيفة ، كما يستطيع التصوير وحـــده او المسرح أن يعرضها علينا . وحينئذ تلخص بعض المشاهد

كالبشارة ، وزواج العذراء ، والزيارة ، والميلاد ، وعبادة المجوس ، والفرار الى مصر الخ ... استمرار السرد الطويل في صور قليلة تنطق بلغة واضحة نظراً الى قلة عدد اشخاصها وجلاء مواقفهم . واخبار عذاب المسيح هي ايضاً أشد وقعاً في النفوس. فقيام لعازار واحد الشعانين والعشاء الأخير وقبلة يهوذا والصلب والنزول من الصليب ، وقيـــام المسيح ، كلها فترات تجمعت فيها عواطف المأساة السامية واصطدمت . ومن قصة هادئة ، بسيطة في لهجتها، مطردة في سياقها ، لا اضطراب فيها ولا صراخ ، استخلص المصورون تلك الأحـداث الصاخبة ، والتحولات الطارئة ، والوقفات المثيرة التي يتوقف فيها الناظر ويمعن في انفعاله أمام المأساة التي ثبتتها اللوحة . فالتصوير يضاعف من الطاقة العاطفية للقصة . والسرد عن طريق الصور انما هو تصميم سلسلة من اللوحات الحية التي تُضمر فيها الفترات المتوسطة فلا يلقى الضوء الا على اللحظات الحاسمة. ومهما كانت ايقونات الفن البيزنطي كامدة، بسبب لهجتها الرتيبة التي لا تتجلى فيها شخصية الفنان ، فانها مع ذلك اشارت الى اجزاء من الروايات الانجيلية تتفجر منها ينابيع العـاطفة الحادة. وهي التي قررت الصور التي ينبغي أن يلتف حولها الايمان الشعبي . وحددت المواقف بل الـكلمات التي يجب أن يستذكرها المؤمنون في حياة المسيح والعذراء والقديسين حتى لا تقتصر محبتهم لله على اقامة الشعائر ، بل لتتكامل فتصير اقتداء بيسوع .

ومن السهولة أن ندرك مسبقاً تلك الجاذبية التشكيلية التي تجعل الصور تتدخل في تكوين الفكرة الالهية . ولقد سيطر على الفن الوثني ضرب من القدر الفني والتقني تقريباً حتى أدى به الى صور زوس وافروديت . أي كانت هنـاك غائية حقيقية سارت بالنحت الى إبداع نموذج انساني يجمع بين القوة والعقـل في توازن مستقر . فكان اله فيدياس المثل الأعلى لذاك الصفاء اليقظ الناتج عن البأس

والحلم وكانت افروديت برا كسيتيل قد تولدت من اتحاد الحب والجمـــال . أو بالاحرى كان الفن الاغريقي قد عثر على الجمال في ينابيع الحب فاوجد تلك الربة « متعة الناس والآلهة » . ومهما عزف التصوير البيزنطي عن تمجيد المظاهر الحسية، الا أنه كان لزاماً عليه أن يستنبط من هذا العدد الضخم من الأيقونات الانجيلية ، تلك الوجوه التي قدر لها أن تثير العاطفة المسيحية . ونشأ تكريم مريم العذراء من الايقونات اكثر من الاناجيل . والقديس لوقا الذي اسهب اكثر من غيره في اعطاء تفاصيل عنها ، لم يتحدث عنها مع ذلك إلا قليـــلا جداً . لكن صور العذراء قد استخرجت من قصته في الزواج والبشارة .

بل تواضع الناس على اعتبار هذا الانجيلي اول مصور لأم يسوع . فهو صاحب الصورة الاصلية التي نقلت عنهـــا نسخ بيزنطية عديدة تكاثرت حتى في الكنائس الرومية . وتلك هي الصورة التي رفع اليها اكبر عدد من الصلوات ، وعلق بها أوفر نصيب من الآمال . وهي مع ذلك جافة جداً ، كثيرة العبوس . ولما لم يستطع رهبان الشرق أن يجعلوها جميلة ، فقد زينوها بالذهب والمينا .

وخلال قرون وقرون، تلمس المؤمنون في قسماتها الجامدة ، وفي عينيها النجلاوين، وفي شفتيها الباردتين ، تعبيراً عن الحنان ، وابتسامة تنم عن الرضى . وتبلجت تلك الابتسامة اخيراً ، بنهاية القرن الثالث عشر ، في لوحات احلام سيينـــا Sienne وفلورنسا . ولم تكن بعد الا ايماءة شاحبة مبهمة . لكن القوم انتظرها بفارغ الصبر وبلغ الحماس بالمؤمنين ان نقلوا في اجلال كبير من مرسم المصور الى الكاتدرائية ، تلك العذراء التي استجابت اخيراً ، بعد قرون من التضرع والابتهال ، الى هذا القدر المعظم من الشوق، بنظرة من نظرات المحبة . وكان ذلك ايذانا بنشوء مدرسة فنية كاملة مدة قرنين في مطلع النهضة تجلى فيها الايمان المسيحي بالصور عن طريق

الحياة والجمال . وما من موضوع تناوله الفنانون بحرارة اكبر من موضوع العذراء والطفل . وانحدر من معين الايقونات العبوس التي وضعها رهبان في القرن السادس، انتاج تصويري لا يضاهيه انتاج آخر سحراً وانسانية . فالفن المسيحي ، في فترته البيزنطية ، وان لم يقصد في بادىء الامر سوى استعمالات كنسية عادية ، وان لم يتوسل الا بوسائل آلية ، فانه مهد السبيل ، منذ زمن قديم لأجمل مجموعات التصوير المسيحي . كالأنشودة الريفية الرائعة التي قصت قصة الميلاد ، ومثل مأساة العذاب، وموضوع العذراء والطفل ، وهو موضوع لا ندّ له .

• • •

والتصوير البيزنطي ، وان يكن من وضع رهبان كانت الصور عندهم عنصراً متمماً للكتابة ، دليل على ان التشكيل لا يقوى على التعبير العاطفي اذا تقيد في وسائله التقنية ، فاضطر الفن البيزنطي، بسبب جهله البعد الثالث ، وعجزه عن رسم الفراغ وابراز الحجوم، الى اغفال المظاهر الجوهرية للحياة المادية والمعنوية، وبذلك، قدم البرهان القاطع على ان التقنية تتناقض قيمتهـــا التعبيرية حينما لا تكون سيدة وسائلها . ولسوف يعرض علينا التشكيل الرومي والقوطي ، على النقيض من ذلك نمطاً من الرسم . اهتدى الى الشعور بالحجم ، فتملك اشكال الحياة وبالتالي زود اجسامه بالحركة والتفكير ، فكان عجز الرسم مصدر فقره الروحي . فالصورة لا تخلق فكرة عندما تكتفي بتوضيح نص ادبي . وهي تفعل ذلك عندما تلقي في خضم الوجود اشكالا قابلة للحياة . فتحمل للناس حينئذ موضوعات للتأمل ، وتبث في قلوبهم عواطف لم تقتبسها من ميدان التفكير اللفظي . فـــكان عيب التصوير البيزنطي الكبير ، على غزارته القصوى ، انه لم يضف شيئاً الى نصوص الكتب المقدسة . اما الفن الرومي والقوطي ، على العكس من ذلك ، فقد شرح التوراة والانجيل

عن طريق ابداعه التشكيلي الرائع ، شرحاً لم يكن مجرد ايضاح حرفي ، بل خلق عالماً قائماً بذاته يتجاوز معطيات النموذج الاصلي تجاوزاً كبيراً ، ويجعل الكتب المقدسة ، في نهاية المطاف ، اغنى مما هي عليه بكل ما يحيي اشكال اللون والحجر من حياة وعاطفة . وربما وجدنا في تمثيل رجال المسرح الذين كانوا يعرضون عذاب المسيح ، ما يعادل في تأثيره العاطفي اللوحات والتماثيل القوطية ، لكننا لانلقى ذلك قطعاً في نص المسرحيات الدينية التي آلت الينا . فواقعية الفن المسيحي هي التي ضاعفت من الطاقة العاطفية للاناجيل بفضل عبقرية المصورين.

ولا يتسع المقام هنا لكي نبين كيف ابدع النحاتون من جديد فن احياء الحجر ، في القرنين الحادي عشر والثاني عشر . وينبغي لنا فقط ان نشير الى السبب الذي من اجله توصل بعث ذاك الفن النسبي الى نتائج مماثلة بعض الشيء لمختلف اطوار النحت الأغريقي . ويكشف هذا التتابع في مراحل نفس الازدهار التشكيلي ، عن غائية داخلية لا تدع الا مجالا ضيقاً لتدخل عوامل غريبة وبخاصة تلك التي تتضمنها كلمة « العوامل الادبية » . فيقتضي خلق فن النحت ، ان يتعلم النحات كيف يصنع رجلا من حجر أو خشب ، وان يزوده اولا بكتلته ونسبه وتوازنه ، وان يفصل الاطراف ويحركها . ثم يجعل الجذع مرناً مع ثيابه ، ويمنح الجسم حجماً والوجه حياة . واخيراً ينسق هذه المظاهر جميعاً من هيئة ، ووجه، وملامح مادية ومعنوية ، بغية الوصول الى التعبير والجمال . وحين يبلغ الفن تلك المرتبة القصوى من الازدهار ، يتسنى له وقتئذ ان يستمد من صفحة ادبية موضوعاً لأنشاء تمثال . على ان هذا الذي نسميه بالتأثير الادبي ، لا يتدخل قطعاً في اي لحظة من لحظات الابداع التشكيلي والعمل الخلاق . وقد اجتهد الفن القديم، في مرحلته المبدعة حقاً ، اي زهاء ثلاثة او اربعة قرون ، ان يجعل المادة دائماً

اكثر مرونة لاشكال الحياة . ومن جديد اجتاز الفن الرومي ـ القوطي ، وفي مدة متساوية تقريباً ، نفس المراحل وفي ذات الطريق . ولكن ، خلافـــاً للفن الاغريقي الذي انطلق من الشخص الفرد ، المنتصب ، ومازال يرقى به بلا كلل نحو الكمال في كل نموذج وفي كل هيئة ، من غير ان يغفل تماماً تلك المثالية السامية ليظفر بالحقيقة الفردية وابتذال الحياة المتباين ، نجد النحت المسيحي ينطلـــق من التصوير ، ومن تصوير زاخر بالايقونات والقواعد الثابتة كالتصوير البيزنطي . فاعترضت سبيله مشاكل اكثر تعقيداً ، لأنه راح يتدخل في فن اعتاد على سرد القصص ، وفي مجموعة غنية جداً من النغمات التي رسخت رسوخاً قوياً . كما تدخل اخيراً في عادات خطية لها تقاليدها التي لامبرر لها ، بقي فيهـا علم لفن مترف ، لا يكاد يستبينه المرء خلف رسوم جامدة .

واذا اردنا ان نتيقن الى درجة البداهة كيف تكون الامور التشكيلية مستقلة عن التمارين الأيقونية . وجب علينا أن نحلل تيجان الأعمدة الرومية الرائعة في قرية مواساك Moisssa أو في متحف تولوز Toulouse ، تلـــك الأكتشافات في عالم الأشكال التي يحصل عليهـا الفنان عندما ينقل صورة دينية صغيرة الى حفر ناتيء . ولقد عثر النحات قطعاً ، وهو ينقش الحجر ، على هيئات اهملها رسم الشرقيين المسطح منـذ زمن بعيد . فكان عليه ان يتحرر من عادات استمرت قروناً طويلة ، وان يقر في الفراغ الجسم الانساني مع حركاته . فاقتضاه ذلك في بادىء الأمر ان يعنف تلك الشخوص المتصلبة وان يحطم مفاصلها اليابسة وان يلوي الأنبياء ليّ البهاهين ، قبل ان يتملك الهيئات الطبيعية ،ويخلع على المسيح جلاله المشرق ، وعلى العذراء جمالها الطاهر الرفيع . ثم ان جمع الاشخاص حول الطفل الرضيع ، عند قدم الصليب ، معناه خلق مواقف من الحنـــان ، ووجوه

يائسة ، ومؤثرات عاطفية ، اي اسماع الناظر نغمات الحب والألم التي تتجاوب في القلب الانساني ، فيكون منها موسيقى فذة كانت بلا ريب غافية في القصص الأنجيلي المتواضع . لكن فن المصورين قبل غيره حملنا على الاصغاء اليها بعد ان ايقظ جسم الانسان وفكره وفؤاده. وهذا هو الأمر الذي لايجوز اغفاله . فالواقعية الرومية القوطية اذا عرضت على الملأ املاق الطفل الاله وعذاب الاله المصلوب ، علمّت الناس لوناً جديداً من المسيحية، ولقنتهم ايماناً كان فيه الحب لكل هذه التضحيات والأشفاق على كل تلك الآلام ، قد حل محل النزعة اليقينية عند علماء اللاهوت ، أو على الأقل ، اكسبها مسحة من الحنان . ويرجع بعضهم فضل هذا التحول العاطفي الى مواعظ القديس فرانسوا Francois . وهذا يعني اننا نستقي من معين محلي متواضع غاية التواضع تياراً ملأ آفاق العالم المسيحي . وقد ينبغي لنا على الاقل ان نضع في عداد القوى الحية لهذه الثورة، ذلك الجهد الواسع الذي شمل العالم الرومي قاطبة ، وسعى الى استنباط الحقيقة الانسانية بوسائل التشكيل . وفي ذاك الزمن الذي لم ينتشر فيه التعليم بواسطة الكتاب . وكان علم اللاهوت مقتصراً على نفر قليل من المؤمنين ، يمكننا بسهولة أن نتصور القدرة الهائلة للصور حين اخذت تتكلم بلغة القلب كلاما واضحاً . وتحول جزء من سحر الرقيات الى التماثيل الحجرية او الرسوم الزجاجية . ولم تؤثر هذه الرقيات في الناس الا لأنهم كانوا يذكرون ان احد الاولياء قد لامسها ، ولأنهم يؤمنون ايماناً غامضاً بان المادة تحافظ على اثر من الروح التي لازمتها فترة من الوقت . أما صور الاله ، والقديسين ، التي لم تعد رمزية وتقليدية ، بل كان لها مظهر محتمل ، فقد كان وقعها في النفوس مختلفاً تمام الاختلاف . وقصارى القول ، كان للناس أن يعتقدوا بانها تستجيب الى مايرفع اليها من دعاء . والنصوص القديمة زاخرة بالادلة

على قدرتها . وكان عرض بعض الصور قميناً باحداث المعجزات . وبالنسبة الى الباحث الذي لاينقب عن التاريخ الديني في عقيدة العلماء فحسب ، بل ايضاً في الايمان الشعبي ، والذي لايستطيع ان ينكر فعل الايمان الحي حتى في العقائد السامية ، فانه لايشك في أن الديانات ذات الصور لم تتقبل معونة الفنون في اقامة الطقوس الا وتأثرت بها . واللوحات التي تمثل « دروب الصليب » لقنت القوم عذاب المسيح أفضل مما فعلت جميع المواعظ التي القيت من المنابر . ولا ينطبق هذا القول على الملاقات بين الفنون التشكيلية والايمان فحسب ، بل يتعداها الى الصلات بين الفن والادب . والادب الوسيط عامة مطبوع بطابع ديني أو على الاقل كنسي . فلم يكن الفن الادبي بمعزل عما قدمه التشكيل الى العاطفة المسيحية .

وقد لاننتهي من البحث في الادب الوسيط ، والمسرحيات الدينية وحياة القديسين ، عن كل ما انحدر من مصدر تشكيلي . وهناك مطابقات لاحصر لها ، تثبت قرابة الفنين . والمسألة التي يتوجب حلها هي معرفة أي الفنين سبق الآخر والهمه موضوعاته . هل كانت سير القديسين هي التي زودت الفنانين بموضوعاتهم أم كانت في الغالب تفسيراً لبعض الصور ؟ ويبدو من المعقول ان نؤمن بالتأثير المتبادل بينها . وربما كان اصل الموضوع رواية شفهية او كتابية . الا ان الرواية لاتعبر الصور من غير أن تتلون بلون خاص وتكتسب كثيراً من الخصائص التي يغفلها السرد اللفظي ، ولا يمكن نسيانها في لوحة هيئت للنظر . وكل من ينساق الى التنقيب عن « الاصول » لايستطيع ان يجهل مدة طويلة أن التمثال واللوحة أيضاً ينحدران من أصل تشكيلي ، وينشآن من تصور بصري ومن عمل يدوي يمليان اسلوبها وطابعها ويوحيـــان بالكثير من التفاصيل . بينما لاتقتبس الرواية اللفظية من نمط تعبيرها فكرة جديدة واحدة، اللهم احياناً بعض مصادفات القافية

بالنسبة الى الناظم . وعندما تعرض علينا قصتان لحادثة واحدة : احداهما بصفة أدبية والثانية في صورة مرسومة ، يربط السرد اللفظي اللحظات المتتابعة في ذات الموضوع ويجتذب اهتمامنا الى المأساة الانسانية . لكنه يختـــار في الواقع بعض الظواهر أو بالاحرى يعطينا تأويلا لها . بينما تبسط اللوحة أمام العين صورة اكمل للواقع وتطلق يدنا في تأويل مغزاه الاخلاقي . والناظر الذي تأمل لوحة اهتزت لها مشاعره ، لا يفوته اذا هو تحدث عنها ، ان يضيف الى رواية ماوقع في نفسه من انطباعات هامة كانت القصة الاصلية مع ذلك قد اغفلتها . وعلى هذه الطريقة تماما ، كانت أخبار الاناجيل ، وهي غاية في التجريد والبساطة ، قد شحنت ، عبر القرون ، وبواسطة التصوير ، باللون والتأثير العاطفي . وكم من شخصيات في التوراة والانجيل بقيت مجرد اسماء ووجوهاً مهملة ، لا تاريخ لها ، لو لم يكسبها الفن ملامح نموذجية وبالتالي صفات اخلاقية محددة تحديداً دقيقاً . ولهذا يكون من السهل الاشارة الى ان رسوم الايقونات التي كانت شديدة الاقتضاب لما انحدرت فقط من معين الكتب المقدسة ، قد اشتد ساعدها على نحو مدهش حين استمدت غذاءها من الواقع الحي. ولقد كشف لنا الفن والشعر ، في العصور القديمة ، كيف نمت الارباب الوثنية اخلاقياً ، وثبتت في نماذجها بين هوميروس وفيرجيل ، بعد أن اجتازت ثلاثة أو اربعة قرون من النحت . وربما لا يكون من العسير ان نبرهن على نضج مماثل بين الانجيلين ، انجيل الاقوام الرومية قبل نشأة التشكيل المسيحي ، وانجيل القرن الخامس عشر عقب ازدهار الواقعية .

ومن شأن التحليل الادبي ان يكون بطيئاً وطويلا . ولا يعادل شعر القرون الوسطى في قيمته اعمال النحاتين والمصورين . وثمة وسيلة اسهل واكثر اقناعاً نتوسل بها للدلالة على اثر الصور القوطية في الادب ، أو على اقل تقدير ،

في الادب الشفهي اي في لغة الناس . وما من برهان اصدق على تأثير الفن في المادة الـكلامية . ولنذكر تلك التصميات الفنية التي صارت كالطقوس الدينيـة والتي تتسلل في نهاية سيرة المسيح ، منذ قيام لعازار ودخول بيت المقدس الى عذاب الجلجلة . وتشـكل كل هذه اللوحات مجموعة تكررت مراراً في النحت والتصوير والحفر ورسم الزجاج والمينا وحتى صوف السجاد ، فصارت اليفة لدى كل انسان بصير . وكل واحد من هذه الاحداث ، في الواقع ، قد طبع في اللغة بواسطة استعارات شائعة . كثيرة الاستعمال حتى امست احياناً كالعملة المدنيـة العتيقة التي بقيت في التداول بعد زوال معالم النقش فيها .

لما عاد يسوع الى اورشليم ، طرد من هيـكل سليمان التجار الذين اقاموا فيه ، وضربهم بالعصى ، فثبتت الحادثة التي ارسخها التصوير ، في صيغة لفظية وصمت وصماً بالغاً اولئك الذين يتاجرون بالمقدسات . فقيل : « ينبغي طرد البائعين من المعبد » . ثم كان العشاء الاخير وتحلق الحواريون الاثنـا عشر حول سيدهم . وكانت هذه الصورة الشائعة جداً للوليمة الاولى تذكر بامور اساسية كثيرة تتعلق بالعقيدة ، وانشاء القربان المقدس . الا ان الامر الذي علق بذهن المؤمنين منذ البداية هو ان احد هؤلاء المدعوين خائن زنيم ، وان شخصاً آخر منهم مقدر له العذاب ، فخلصوا الى القول بان مصابا يتهدد احد الضيوف حين يبلغ عددهم « ثلاثة عشر حول المائدة » . ثم كانت ليلة القنوط في حديقة الزيتون ، إذ المت بيسوع ازمة من اليأس إذ هجره اتباعه فتضرع الى ابيه بقوله : « يا ابتاه ان امكن فلتعبر عني هذه الـكأس » التي قدمها له ملاك . خور طارىء يجعل عذاب المصلوب الذي تعمده اشد وقعاً في النفوس . ولم يلبث ان اقبل الجند يتقدمهم يهوذا . واظهر لنا المصورون الوجهين يتقابلان ، وجه الوداعة الصافيـة ووجه الحقد

المراوغ ! وبقيت « قبلة يهوذا » على الدهر رمزاً لابشع الخيانات . وكان التصوير هو الذي بسطها امام عيون الناس . وتتابعت الاهانات والافعال الشرسة ،وفصلها المصورون بدافع من الفضول الضاري في سخطه ، من « اكليل الشوك . الى الصفعات ، الى البصاق على وجهه ، الى القصبة ـ الصولجان ، فالرداء القرمزي ، وكلها تفاصيل شائنة تحولت من الفن الى اللغة لتستقبح هياج الوحشية . وكان آنئذ بيلاطس Pilate الوالي الذي يملك السلطة ولا يملك الشجاعة ليحمي بها رجـــل الحق . فاسلمه للغوغاء ، « وغسل يديه » تأكيداً منه انه لايحمل تبعة الجريمة . وأخيراً يمم يسوع شطر التل ، يحمل صليب عذابه . وبعون اللوحات التي تمثل « دروب الصليب » ألفنا الاماكن التي زلت بها قدمه على سفح الجلجثة ، وكانت العبارة « حمل امرؤ صليبه » كناية عن الاعيـاء الشديد للروح والجسد عندما يرزحان تحت وطأة الألم ، والعذاب الأخير ، أي الصلب ، دليلا على عنفوان القسوة . وبلغ من قوة العبارة « فلان اشبه برجـل مصلوب » انه لايمكن استعمالها الا مخفضة بلهجة من التهكم الناعم . وأخـــيراً اتت حادثة « النزول من الصليب » وحادثة «القيام» بعدد كبير من الصور، واثارتا في الفكر المسيحي كثيراً من الرؤى المثيرة ، وبالتالى، الهمتا عبارات سارت مسرى الأمثال او كانت تصويرية . ومن الوجوه المتألمة التي انحنت على جثة المسيح ، كان وجه المجدلية أكثرها جزعاً وانتحابا. وظلت وقفتها اليائسة من خصائص تلك القديسة التائبة . بيد ان الجملة الدارجة « بكى بكاء المجدلية » لاتتضمن عزاء فيه احترام . ونفس المجدلية تتنقل في رسوم الأيقونات حاملة بيدها الكأس الصغيرة التي اشتملت العطر الذي سفحته على قـدمي المسيح . فشاع في القرون الوسطى مثل مألوف يقول في الرجل المدمن على الخمرة انه يشاهد دائماً كالمجدلية ، كأسه بيده. وتنشأت ايضاً

من ظروف بعث المسيح مشاهد واستعارات . فقد صعب على اتباعه ان يتعرفوه بعد قيامه من الموت والقبر . واشتهر القديس توما بارتيابه ، مما حمل المسيح على الاشارة الى الجروح التي نقشها في جسده المسامير والرمح ، ولما لم يشأ القديس « ان يصدق عينيه » اهاب به المسيح مشيراً الى قروحه « ان يلمسها لمس اليد » . وتلك الاصبع التي تتقدم في اللوحات القديمة نحو الخاصرة الممدودة أمامها ، وتلك الحركة التي تغلب فيها الفضول على التردد ، ظلتا رمزا للشك الذي لا براء له . وبقي القديس توما شفيع الشاكين الذين لا يرجى لهم شفاء .

وعندما تهبط رسوم الأيقونات من شخصيتي المسيح والعذراء الساميتين، الى القديسين الذين ألفهم الناس، تصبح لهجة الفن أقل اجلالا ، وكذلك الشروح والأفكار التي يوحي بها. ولقد أكثر المصورون والنحاتون من هؤلاء الاشخاص بين السماء والارض استجابة لرغبة المؤمنين الذين كانوا يلتمسون الشفعاء بين الانسانية المسكينة والاله الديّان ؛ وتمشياً مع اتجاه كل تشكيل يبحث طبعاً عن نماذجه في الواقع الحي . وكان الايمان الشعبي أكثر اطمئناناً في هذا العالم الذي يحيط به الأولياء الذين لا تدركهم الأبصار . واسترد القديسون ، بمقارعتهم الشيطان ذا الوجوه المتعددة ، وظيفة الأبطال الأقدمين ، قتلة الغيلان . وراحوا ايضاً ، شأن المحامين المحسنين المترفعين عن الأغراض ، يتقبلون اعترافات الخاطئين ويتبرون للدفاع عنهم أمام محكمة المولى تعالى . فعاملهم القوم معاملة فيها الفة ومودة، لأن الصداقة الحقة تنفر من الاحترام والاحتفال الشديد. وكانت الصور هي التي مزجت سكان السماء هؤلاء بحياة البشر الخاصة على وجه الارض . وكانت ملامحهم النموذجية ، و « سماتهم الشخصية » تجعل الناس يتعرفونهم ويتحدثون عنهم في الكلام الدارج حديثهم عن الاحياء . فعُهد عن القديس بولس والقديس

بطرس انهما اثنان لا يفترقان . فاذا رؤي احدهما في مكان ، لم يكن الآخر بعيداً عنه . وهذا ما تضمنه المثل السائر : « اعرى القديس بطرس ، ليغطي القديس بولس » كناية عن الفعـل العابث الذي لا يترتب عليه أثر مفيد . والديك الذي صاح ثلاث مرات ليذكر احدهما بجبنـه يوم ان انكر سيده ، وقصفة الرعد على طريق دمشق وفيها تلقى الآخر الوحي الذي حمله على الايمان. حادثتان تصويريتان أو خارقتان تتدخـلان بلا انقطاع في احاديثنا لانهما تلخصان تلخيصاً حسناً ما يطرأ على الرأي من تغيرات مفاجئة ، حينما لا يكون خاضعاً للمحاكمات العقلية او صادقة حقا . اما اوائل الشهداء ، كالقديس لوران Laurent والقديس اسطفان ، فقـد وصفهما الناس وعلقوا على حياتهما تعليقاً ساخراً . فكان ابناء السبيل الذين يشاهدون على ابواب الكنائس القديس اسطفان يحمل الحجارة التي اعدت لرجمه ، يسمون تلك الحجارة « بارغفة القديس اسطفان » . ونعت القديس لوران الذي مات على السفود « بالقديس الذي ساءت جلسته » حتى سميت بعض دكاكين الشواء بدكاكين « الدجاج الذي ساءت جلسته » . وانتقل هذا اللقب الى عائلة كان احد افرادهـا ناشر قصائد بودلير . فسماه « بالفرخ الذي ساءت وقعته على الشجرة » . وعلى هذا النحو تيسر لرسوم الأيقونات ان توحي بتشابيه لفظيـــة الى صاحب نظرية « الاستجابات » . وهل من حاجة الى ان نضيف أخيراً اننا عندما نقول « فلان يتقلى » في سبيل القيام بامر ما ، انما نقارن بشيء من المبالغة ، بين الرغبة الجامحة أو الجزع الشديد ، وبين عذاب القديس لوران الذي لا طاقة له به ؟ والقديسون الذين تعرفهم الناس عن طريق الحيوان الذي يصاحبهم ، كان لهم طبعا وقع كبير في المخيـــلة الشعبية . فاسد القديس مرقس ونسر القديس يوحنا . من اصـل نبيل بطولي يدفع عنهـــما كل تبذل . لكن ثور القديس لوقا لم يوح دائما بنفس الاجلال

بل دعي ذلك الحبتر المجنح الثقيل « بعصفور القديس لوقا ». وكلب القديس روك Roch صورة ناطقة للأخلاص . واحترم القوم هـــذا الرمز وأقروا به ، بيد ان صداقة القديس مطانيوس لرفيقه الخنزير ، لم يتناولها الفولكلور بمزيد من الاكرام . ولقّب التنين الذي يدوسه مار ميخائيل « بالمقال » الذي يعقل قدميه ، وهو تشبيه يبدو طبيعياً حين ننظر الى التصاوير الدينية الصغيرة التي كان يحملها الحجاج من المعبد الشهير . اما مارجريس ، الخيّال الرائع ، فقد شرفه الشاعر مارو Marot تشريفاً ساخراً إذ شبهه بذاك الخادم المحتال من مقاطعة غسقونيا ، الذي سرق يوماً جواداً له ، فانطلق ممتطياً الدابة «كالقديس جريس» . ولم يشتهر القديس مارتان Martin بفروسيته ، بـل بمشاركته احد المتسولين معطفه ، تلك المشاركة الشهيرة التي لا تفتأ مئات الصور تذكرنا بها ، وهي تحدثنا عنها حديثاً اوضح من القصص المكتوب . ولا يوجد في التاريخ ماهو ابلغ من هذه المأثرة . كذلك لم يقيض للقديس هونوره Honoré ، شفيع صانعي الحلوى ، مثل ذاك الصيت الذائع . وظهر في الصور ممسكاً مسحاته المحملة بالخبز الصغير . وعبثاً يحاول صانعو الحلوى ان يخبزوا حلوى على هذا النسق وبهذا الاسم ، فان المستهلكين لا يرون فيها تكريماً رمزياً لولي هذه المهنة المظيم .

. . .

من القرون الأولى للميلاد حتى عصر النهضة ، يظهرنا التاريخ على دأب الأنسان في سبيل تسجيل عقيدته في المادة . ويقدم لنا هذا التحالف بين الأيمان والتشكيل الذي اجتاز خمسة عشر قرناً ، وثيقة جيدة حول نشأة التفكير الديني وتطوره . وقد خلف هذا التفكير شواهد أخرى ، ونصوصاً ضافية متباينة ، وبالتالي ، يصعب التوفيق بينها . ويقتبس تعبيره التشكيلي بعض

الوضوح من بداهة الصور . ثم ان هذه الصور تتحول على مر الأحقاب لأسباب ليست دائماً من نوع أخلاقي ، بل أيضاً من نوع تقني . وهذه الأسباب بدلاً من أن تنقاد للتفكير الديني ، فانها تخضعه لها . وبذلك يمكن ان يبدو تاريخ الفن ، بقدر يصعب تحديده ، وكأنه يجرف في تياره الخاص العقائد التي يحملها. فالفكرة تتبنى بالضرورة اشكال اللغة التي تعبر عنها . والألفاظ نفسها تملي ما يتطلبه المعنى وتركيب العبارة من مقتضيات . بيد ان هـذه الأشكال اقوى سلطاناً ايضاً حين توضخ لمستلزمات اللون والمادة .

واقـــدم الشواهد المسيحية هي الصلوات الرمزية التي ثبتت في بعض الأشارات ، من حروف ورسوم ، على جوانب الداميس الرومانية . ومن خلالها نستمع الى اعتراف المسيحي الذي يؤمن بوعد المسيح وينتظر القيامة . وحينئذٍ لا يعدو الفن المسيحي ان يكون اكثر من كتابة هيروغليفية . وبعد فترة ، ازدهرت تلك الكتابة على شكل تصوير قصصي زاخر ، والرسوم التي ما زالت في الداميس رموزاً مصورة ، اصبحت روايات تقرأها العين . وكانت الأناجيل قد علمت الناس سيرة المسيح . وكان مذهبه قد استقر في الأماكن المقدسة التي عاش وبشر فيها ، ولاقى فيها العذاب . وتوفر على هذا الموضوع فن التصوير الذي كان واسع الانتشار في بلاد الاغريق الوثنية . ولكن لما تعذر استبقاء النحت ، وهو التعبير الحقيقي عن الواقعية ، فزال بزوال الوثنية التي كان لسان حالها بل واساس معتقدها ، افتقد التصوير البيزنطي النماذج المنحوتة ، واضاع الاحساس بالنتوء ، والشعور بالفراغ والحجم ، أي بكل ما يشكل جوهر النزعة الواقعية . ونشرت تلك الصور المسطحة اللاهوت المسيحي في مجموعة من الايقونات كاملة . الا أنها كانت خالية من الحياة ، فلم تـدب فيها

الروح إلا يوم حاول الروم الغربيون ان يمنحوا الحجم لتلك الأشكال ذات البعدين حتى تصير اجساماً صلبة . ثم إن بعث النحت اعاد النزعة الواقعية الى التشكيل ، وبآن واحد اكسب الفن المسيحي الحياة الطبيعية ، وبالتالي الحياة المعنوية . ولم يكن المسيح ولا العذراء ، في الفن الرومي ثم القوطي ، مجرد شخوص لا جسد لها ، أو مجرد رسوم قاسية على مستو واحد ، بل هما كائنان يستنشقان الهواء ويفكران . وحينئذ ادى هذا الوضع المشابه لما كان عليه الفن اليوناني في العصور الكلاسيكية ، الى نتائج مماثلة . فقد كان النحاتون من بوليكليت الى ليزيب قد انشأوا صوراً انسانية تجلت سمتها الألهية فقط بكمالها التشكيلي . ولم تلبث ان تغلبت الحقيقة الأنسانية فلم يعد اكثر هؤلاء الأرباب إلا أشخاصاً في غاية الجمال . لكن قيمتهم الأخلاقية لم تتجاوز كثيراً ما كانت عليه البشرية المتوسطة . وإذا نحن استثنينا بعض الآلهة مثل زوس رمز الجبروت ، واتينه وابولون اللذين صانهما من التبذل تقديس الذكاء والجمال ، فلم يمتهن اغلب الخالدين إلا ما ألفه الناس من تجارة وزراعة وصيد وصناعة معادن وحرب وهيام . والشعر طبعاً ، بالأضافة الى التشكيل ، لم يتحرج مطلقاً ان يعزو اليهم اخلاقاً ومغامرات لا تجعلهم مثلاً يحتذى . وخلعت الواقعية الفنية ، في نهاية القرون الوسطى ، القوة والجمال على الأيقونات المسيحية ، أو على أقل تقدير ، على تلك التي تتوق اكثر من غيرها ان تتشبه بالانسان .

وكان القديسون ، وهم انصاف الآلهة في المسيحية ، أو هم الأبطال الذين أدوا دور الشفيع بين الانسان وربه ، قد تقبلوا تصويرهم الواقعي قبولاً حسناً . ولا سيما انهم من طينة البشر . وأولئك الذين حفظت الروايات التاريخية ذكراهم ، استطاعوا ان يستردوا على نحو طبيعي سيرتهم الأولى . اما الفريق

الآخر الذي يرجع عهده الى زمن اسطوري ، فقد احتل مكانه في مجمع القديسين المنحدرين من أصل بشري ووجد مثلهم عملا ومهنة تصنفه في المجتمع السماوي على غرار ماتفعل النقابات الأرضية . ولم يصعب على النحاتين والمصورين ان ينسبوا اليهم نموذجاً وملحقات انفردوا بها ، بل لم يكونوا بحاجة الى التنويه عن استشهادهم بوسيلة من وسائل التعذيب . فكان يكفيهم ان يعرضوا القديس كريبان Crépin والقديس كريبنيان Crépinien يعملان امام طاولة النجارة، حتى يتعرفهما القوم مباشرة . وكان المؤمنون يتفكهون بهـذه الصورة التي انشرحت لها قريحة الفنان . وهكذا دخل المجتمع الوسيط بكامله في الفن الديني، من رعاة ميلاد المسيح الى ملوك المجوس الخاشعين امام الطفل ، ومن فلاحي الفنان فوكه Fouquet وهوغو فان درغوز Hugo van der goës الى عـائلة مديتشي عند الفنان بوتيتشلي Boticelh أوغوزولي Gozzoliوالى ارستقراطية البندقية المحتفلة بأعراس قانا في لوحات فيرونيز Véronèse . ولم يكن اسهام الواقعية في الفن أمراً تافهاً . وانها لسعادة كبرى للفنان حين يدرك الواقع إدراكاً حياً . وانه لسرور حلال على النموذج ان يتعرف ذاته في صور جميلة . وفي هذا الطور من أطوار الواقعية يوجه التشكيل الفن الأدبي الذي يصير وصفياً حتى لايتخلف كثيراً في تصوير الناس والأشياء .

لكن الواقعية المسيحية ، كالفن الوثني ، تبدو أقل الفـة بالنسبة الى أسمى شخصيات الأيقونات الدينية . وكما ان فيدياس أملى على زوس واتينيه نبلاً يفوق نبل البشر ، كذلك اجتهد الفن المسيحي، حينما تصدى لشخص المولى تعالى، ان يحترم الأعراف المقدسة ، بينما وجدت موهبة الفنان التي اثرت فيها التقوى ، اللهجة المناسبة من الوقار أو الحنان . اما تحديد الثالوث فقد استعلى على هـذه

الواقعية إلا في بعض اللوحات اللاهوتيــة المتكلفة تكلفاً شديداً . ويطالعنا الآله الأب أحياناً برأسه الشائب ولحيته الطويلة البيضاء . وهي صورة لاتكاد تختلف عما كانت عليه في الطور الرمزي للفن . والشيخوخة اقرب مايرمز به الى الخلود . كما تجتاز السماء أحياناً الحمامة التي تشير الى روح القـــدس أو هي تضم ايضا بجناحيها المنتشرين وجهي الأب والابن . لكن شخص المسيح طبعاً هو الذي تفرغ له الفن المسيحي كل التفرغ تقريباً . فكان الاله مُلكا للفن الواقعي والتاريخي لأنه صار مبشراً . فلم يعد يؤخذ باعتراض أنبياء التوراة على الصور المسموحـــة ضمنا والتي شجعتها العقيدة المسيحية بحجة ان الابن قـــد تجسد وهبط بين الناس ليلقنهم تعاليمــه وليفتديهم بعذابه . فكانت ايقونات المسيح العديدة ملائمة كل الملاءمة للأنجيل . وما من شيء احلّ الى الدين من هذا الفن الذي أراد أن يعرض على مرأى منا ماروته الأناجيل وان يفصّـل ، بالاضافة الى ذلك ، وبقسوة مؤثرة ، استشهاد يسوع من اجل خلاص الانسانية. وكان قد عهد الى اتباعه ان ينشروا « البشرى » التي جاء بها على وجه الارض. والرهبان الذين اذاعوا تلك التعاليم ، عن طريق الصور ، لم يتجاوزوا ماأوكل اليهم . ولم يسيئوا الى هيبــة الأناجيل حين نسبوا الى القديس لوقا اولى صور العذراء . وقصدهم من ذلك ان يقولوا لنا انه لو ازدهر التصوير في مقاطعة يهوذا ، زمن المسيح ، لوجد مصور من الحواريين الاثني عشـر ، ولكانت ايقونات المسيح قائمة على اسس ارسخ . وبعد القرن السادس الميلادي ، ثبتت وانتشرت في ارجاء العالم المسيحي ، صورة عيسى ذات الطابع الســوري ، يرتدي ثوباً طويلا ، وله وجه ناحل ، يحيط به شعر طويل حالك ولحية سوداء. وكان المصورون الروم والقوطيون هم الذين منحوا تلك الايقونة الرهبانيــة

قوة جسمية . فأتت صور كنـائس شارتو ورانس Reims واميـان Amiens بأنجيل أكثر بهجة مما نراه في قطع الفسيفساء الهائلة التي تبدو في اعماق الكنائس الرومانية القديمة . فكان فيها رجال وجههم مشـرق ، وجسمهم متناسب ، وحركتهم هادئة ، يعرضون الحقيقه ببداهة قاطعة ، والى جانب العـدل ، يحملون الى الناس العزة والرفق . وقضت الواقعية على رؤى الوحوش الرهيبة التي كانت توافق احياناً ظهور المسيح ، والتي نقلت الى الغرب ، بواسطـة الجليان والتوراة ، حيوانات الفن الشرقي المرعبة . فكانت النتيجة الاخـلاقية لهذه الواقعية التشكيلية انها نزهت الانسان الاله من كل ذلك الوعيد الوحشي. فلم يعد ظهور المسيح رؤيا فزع وهلع . ولم يتوقف التشكيل في تطـوره الطبيعي عند التوازن المثالي لاله اميان الجميل . وكما ان الواقعية ، في عهودالنحت الوثني ، تجاوزت صفاء زوس واتينيه اللذين صنعهما فيدياس وانقادت الى الأهواء الهائجة ، والى الاضطراب المثير في تماثيل لاوكون ونيوبه ، كذلك ادرك الفنانون القوطيون ، وبخاصة المصورون منهم ، في وجه المسيح المعذب ، قوة جاذبـة أشد وقعاً في النفوس من جلال الاله المشرق الذي يعلم القوم ويبـــاركهم . وطاب لهم أن ينكلوا بتلك القسمات التي كانوا قـــد اسبغوا عليها صفاء ألهيا . فلم تقنع النزعة الواقعية بالسيطرة على مظاهر الحياة ، بل كان عليها أن تتقصى آلام الجسد وتهافته حتى في قبحه وبشاعته . وافسح موضوع عذاب المسيح مجالاً رائعاً لذاك الاتجاه الجديد في الواقعية .

وكان عرض وجـــه المسيح المغلق الترابي بعد نزوله من الصليب ، وإظهار عيني العذراء الحمراوين وفمها المتشنج من العويل ذريعة حسنة ، بالنسبة الى مصوري آلام العذراء مثل جيوتو Giotto أو روجيه فان درفايدن Roger van der weyden للتعبير عن ايمانهم .

وكم من الشخصيات وكم من الأفكار المختلفة قدمها الفن ، منذ رموز الداميس للاله الذي يحيي الموتى ، بعد رسوم البيزنطيين اللاهوتية وبعد الصور الرومية المرعبة للمسيح . وبعد الهدوء السماوي لاله اميان الجميل . هاهي الآن صورة محزنة ومشهد يمزق نياط القلب لأم تبكي على جثة ابنها القتيل . وأي تحول طرأ على الأيمان بالديانة المسيحية نفسها . ولاشك في أن لاهوت الفقهاء لايعدم وسيلة ليؤلف مثل تلك المشاعر المتباينة في مجموعة واحدة من العقائد . لكن مشاعر المؤمنين هي التي تحمل أسس الدين . ألم يؤكد لنا الفن أن هذه المشاعر سايرت التطور التشكيلي من غير أن تلتفت دائماً الى قلق الفقهاء وحُرُميهم بعد أن توجسوا خيفة من تطاول الصور ؟ ونحن هنا على الحدود الفاصلة بين الدين والشعر ، لأن تلك الصورة المستبدة للموت والمنقوشة في التوابيت ، وفوق التلال في القرن الخامس عشر ، ربما نلقاها أيضاً في شعر فيلون Villon . وقصيدته المهداة الى غانيات الزمن السالف ، انما تشرح رقصة الأموات التي كانت تنشر حركاتها المشؤومة حول مدفن الأبرياء .

أين مسيح مواساك Moissac المتوج على غرار ملوك اشور والذي احاطت به وجوه مكشرة بشعة فبدا رائعاً رهيباً كأنه نبوءة من نبوآت عزقيال ، وبين مصلوب كولمار Colmar للفنان ماتياس غرونوالد Mathias Grünewald القبيح ، المشوه ، المخضّر ، الذي مزقته السياط ، اي قرابة معنوية يمكن اكتشافها ، رغم شدة اللهجة في الحالين ؟ احدهما يثير الرعب وكأنه هزيم الرعد ، والآخر يستدر الشفقة بما يفوق طاقة الأنسان . احدهما يحمل الينا الأشكال الرومية الأولى التي لاتزال مليئة بالصور الأشورية وهياج الجليان ، والآخر هو الحد النهائي لواقعية مؤثرة ترسل في التشكيل صرخة الألم او الحب . ولا شك في ان شخص المسيح

والأيمان به ، قد تأرجحا بين هذين النقيضين . أما الأيمان بالعـــذراء ، وهو الموضوع الثاني الذي آثره الفن المسيحي، فقد اجتاز ايضاً نفس المسافة. ونصيب التشكيل في اظهارها اعظم مما كان بالنسبة الى ايقونات المسيح ، إذ كانت الأناجيل الكنسية اكثر تحفظاً في ابداء شخصها ودورها . والبيزنطيون الذين اشاعوا تكريمها ، اسبغوا على صورتها جلالاً عابساً ، لم يفلح بريق الذهب ان يصلح من حزنها الرهباني . مثل تلك الصورة ، التي لاتزدان بمسحة من الجمال إلا في زرقة الزجاج الشديدة ، كانت عاجزة حقاً عن اشبـــاع رغبة العبادة عند المؤمنين . حين أخذت صور الفن تزيل الحواجز بين العالم الأنساني والالهي ، واكتشف النحاتون ذات يوم ان ليست مريم العذراء راهبة كئيبة متـــدثرة باوشحة قاتمـــة تعرض على الناس الطفل الاله من غير مظاهر الحب والاعتزاز ، بل هي ام تتأمل ولدها الرضيـع ، وتبادل طلعته العزيزة بنظرة باسمة . وبوسع هذه الراهبة ان تكون سيدة راقية أو ان تلتف بثوبهـــا ، على الأقل ، في كثير من الأناقة . وحتى التاج الذي تناولته من يد ابنها لما استقبلها في السماء ، فانها تستطيع ان تضعه فوق وشاحها ، فتخطر للناظر وكأنها احدى الملـكات. من حنان الأمومة ، الى رشاقة الهيئة ، الى الفتنة الطبيعية للسيدة الراقية التي لاتحاول ان تتـرضى الآخرين ، في كل هذه الأمور جارى التشكيل ميول القلب الأنساني . فلم يهمل شيئاً مما يحبه البشر في المرأة ، من غير ان ينتقص اي مظهر من مظاهر انوثتها ، من حرمة ام الاله . وهنا ايضاً لم تقنـــع الواقعية بصورة الأميرة هذه بل جرأت على عرض لوحات للعذراء على نحو اقرب الى قلوب الناس . ولم تتوقف عذراوات النحاتين والمصورين في القرن الخامس عشر عند ملكة اميان المعروفة باسم العذراء الذهبية ذات الأبتسامة الخفيـة على نسق

التحف العاجية في القرن الثالث عشر ذوات العيون الصينية. انهن فتيات جميلات ادنى الى الأنسانية المتوسطة، حتى اننا لنتعرف اليوم من ملامحهن البلد الذي نشأن فيه. ويتسمن احياناً بسمات صوفية، لكنهن دائماً من محتـــد كريم.
فكان في شبابهن ونضارتهن سذاجة ازهار الحقول. وما من عذراء في العالم اقرب الى الريف من تلك التي صوّرها فنان مدينة مولان Moulins في لوحة ميلاد المسيح المحفوظة في اوتان Autun. فهي تلبس قبعة اهالي المنطقة كاحدى شابات القرية. على ان امتياز الوجه ورشاقة اليدين عند هذه الام المهتجدة، تحملاننا على التفكير بنموذج اصيل، ولم تكن صحة مبتذلة تلك التي تملأ جوانبها المكتنزة اللدنة. في تلك الفترة تقريباً، كان رافائيل الشاب يصدر هو ايضاً دمى حلوة يضعها في مناظر لذيذة، ليجعلنا نستنشق اريج امهات اومبريا Ombrie وعطر تلك «البستانيات الجميلات» اللواتي نفحن طفولة المسيح بفتنة ورود الريف. ولسوف يمضي بعد حين الى فلورنسا وروما ليتلقن فيها فناً اكثر صنعة، فيغفل لطافة الحقول، ويتغنى بجمال ازهى. وهكذا كانت العذراء المسيحية، توقاً منها الى المثالية القديمة، وحباً بالوصول الى كمال الأشكال الرخامية، قد تخلت عن النضارة العطرة للزهور الطبيعية.

بيد أن الأدب الديني لم يجرؤ على أن ينقل الى الابتهالات المرفوعة الى العذراء كل ما استطاع التصوير أن يضعه في شوق وتقديس في وجه ام الطفل وهيئتها. ويخيل الينا ان الكلمات، التي هي مع ذلك دائماً ركيكة جداً وفقيرة، أحط من ان تعبر عن كل ذاك الطهر. فلم تلمح الابتهـالات الى سحر ذلك الجمال السماوي. ومزايا العذراء التي اعجبت بها لاهوتية أو اخلاقيـة. وإذا بدت فيها أخيراً بعض الصور المرئية، كانت أدعية التوراة الشهيرة التي تدهش

لها المخيلة الحديثة ، كالوردة الصدفية وبرج داود والبرج العاجي وبيت الذهب وتابوت العهد وباب السماء ونجمة الصبح الخ ... مثل تلك الصور ، تعيدنا الى ديانات لم يتثقف فيها الشعر بالفنون المشخصة . ولقد استطاعت ، في ذلك الزمن ، ان تتصل بكل مايتصوره المرء من اشياء ثمينة ، وسامية ، وقريبة من الالوهية .
أما بالنسبة الى الغربيين الذين تكونت مخيلتهم بفضل التشكيل والواقعية ، فما من تشبيه فيها قادر على ايحاء وجه انساني أو شكل حي أو امرأة . ويؤلف تتابعها المشوش سبحة من اللآلي المتباينة ، أو واجهة زجاجية فيها أشياء متنافرة ، أو كنز معبد سليمان . ويمكن لهذه الصور المقدسة في شعر الأنبياء أن تؤثر في نفس الرجل الشرقي . لكن حساسية الغربي التي تهذبت على يد الثقافة الهيلينية والمسيحية الأوربية ، فانها لتدهش من فوضاها واختفاء شخص العذراء فيها ، وهو الذي رفع اليه كل هذا التكريم الولهان . كذلك كان تعريف يهوا Yahveh ذاته مجموعة من الاشارات المتناثرة كرعد سيناء ، ونار السماء ، والواح الشريعة ، وتابوت العهد ، ورمز الخلود الخ ... وجميع هذا الأحتياط من تشبيه الاله بالانسان لم يمنع الانبياء اليهود من ان ينسبوا الى المولى اهواء انسانية صرفة كانت أحياناً على جانب من القسوة . وكان اولى له من الناحية الاخلاقية ، ان يمنح شكلاً جميلاً . وربما أوحى اليه هذا الجمال اخلاقاً ارق واعذب . وهل كان بوسع المسيحية ان تسود اوربا لولم يتحول الآله فيصير انساناً حتى يتفهمه باقي البشر ؟ ولقد كيّفت مخيلة الغربيين وعاطفتهم عشرة قرون شُبه فيها المولى تعالى بالأنسان . فلم يدرك الفن الديني

حقاً نهجه الخاص ، الا في اليوم الذي بسط فيه الفنانون الانسانية الـتي تضمنها الأنجيل ، والى جانب العقيدة التي حرص عليها الفقهاء حرصاً شديداً ، احيوا شخصي المسيح وامه . فخدموا العاطفة الدينية إذ قدموا لها كائنين لتعشقهما .

وهذه المهمة التي لايمكن ان نشير الى نتائجها الا اشارة عابرة، لاتتعلق فقط بالحياة الدينية . فهي قد أثرت طبعاً في الفعالية الأدبية وبخاصة في الابداع الشعري . في ذلك الزمن الذي تجلى فيه كل نشاط فكري ضمن اطار الايمان .



الفصل الرابع

الطابع التاريخي

- ١ -

لم يكن للأقدمين من اغريق ورومان احساس بالتاريخ — المسيحية ومفهوم التاريخ — النهضة والفكر التاريخي - المصور بوسان Poussin وأصحاب المدرسة الكلاسيكية — الشاعرية المنبعثة من الماضي - عصر التاريخ : المؤرخ ميشليه Michelet . فيكتور هوغو ، المؤرخ اوغستان تييري A.Thierry . الكاتب فلوبير — اثر التشكيل المعاصر .

من شأن الفنون التشكيلية أن تثبت مظاهر الحياة . على أن الحياة في تحول مستمر . وكل جيل من الأجيال لايتعرف ذاته فيما سبقه من الصور . وليس في ذلك مايستغرب لأن التغيير مطرد . وقد تؤدي بنا احياناً نظرة نلقيها على الماضي الى تأمل « الزمن الذي يمضي ولانملك له عوضاً » . ومن تلك الآثار السالفة تنشأ فكرة عن الماضي . وهي ضرب من الذكرى المستندة الى وثائق . أو هي بالأحرى استعادة للسنين الخوالي عن طريق الذكريات والوثائق. حتى ان هذه الاستعادة ترتسم ارتساماً جريئاً ، متجاوزة حدود الذاكرة . وصور الفن التي حافظت على ذاتها ، تحدد التسلسل الزمني . وحول هذه

المظاهر المجسمة التي تتممها أخبار التاريخ والقياس على الحاضر وعمل مخيلتنا يتشكل لكل عهد من العهود عالم له طابعه، وملامحه، ومنطقه الخاص. والعناصر التي نؤلف منها ذلك العهد، تردنا من مصادر متباينة — كالقصص التاريخي، والروايات، وهندسة الأبنية، والتصاوير المحفورة، ولوحات الأشخاص والقبور. ولا يسقط بيدنا أن تكون بعض العصور خاوية من الآثار الفنية، كالأطلال أو الصور الشخصية. وبدلاً من أن تبقي ذاكرتنا في سفر التاريخ صفحة بيضاء، فانها تملأ ذلك العصر الخاوي بأشخاص العهود القريبة. فتعير تماثيل المدخل الملكي في كنيسة شارتر ثيابها الملائمة لها وضفائرها الطويلة لأميرات العهد المروفنجي اللواتي سبقنها الى الوجود بحوالي ستمائة عام، ويحل الامبراطور ذو اللحية الكثاء الذي ندركه في انشودة رولان محل المقاتل الفرنجي الذي اعترض وجهه شارب طويل. فهندسة الأبنية والأزياء هي طبعاً العنصر الأساسي في ملامح كل عصر من العصور، كما هي العنصر السائد في مناظر كل مقاطعة. والمظاهر هي التي تلفت نظر المسافر منذ الوهلة الأولى. وهي التي نستبقيها من كل صورة عن الماضي. ولقد بلغ من أهمية الزي كصفة مميزة للأجيال المتعاقبة، ان كانت كلمة Coutume (العادة) المشتقة من Costume (الزي) تطلق في القرن السابع عشر على مانسميه اليوم بالطابع المحلي. ولما باشر المجمع الملكي، وقتئذٍ، بتدريس «التصوير التاريخي» كانت كلمة Costume ، الملفوظة على الطريقة الايطالية، تعني تماماً الكلمة الفرنسية Coutume . واللفظتان من مصدر لاتيني واحد Consuetudinem . وهكذا انفصلت الكلمة الفرنسية Costume التي تدل على الزي، لأن الثياب أميز علامة في هيئة الانسان وفي عادات الأجيال.

وليس غريباً أن يفرض الزي والتقاليد والطابع المحلي على فن

التصوير ، منذ البداية ، حينما قصد هذا الفن الى عرض الحياة الماضية . وبوسع المؤرخ والشاعر الملحمي والكاتب المسرحي الذين ينقلون أخبار العصور الغابرة وينطقون الأبطال القدامى أن يتجاهلوا أو أن يمروا مرور الكرام على ذكر الأزياء . فان مايعنيهم أولاً هو أفعال الناس ونواياهم والحياة الأخلاقية وما يترتب عليها من نتائج انسانية ، فظل الزي عندهم تابعاً ثانوياً وكذلك هندسة البناء . أما الطبيعة من سماء وأرض ، ونبات وحيوان ، فيحق للمؤرخ أن يتخيلها ثابتة عبر التاريخ . وأما نفسية الأفراد فهي ، في الحقيقة ، قابلة للتحول . مع اننا لانبعد عن جادة الصواب اذا رأينا - مع القدامى والمحدثين من أصحاب المدرسة الكلاسيكية ان ثمة قوانين ثابتة تسود حياة الانسان المعنوية كما تسود آليته الجسمية . ويبقى أيضاً بمكنة الراوي ، حين يقص خبراً أو ينطق أشخاصاً من الماضي ، ان يقلد لغتهم التي حفظت مفرداتها في الوثائق المكتوبة . على أن هذا التقليد لايستطيع أن يظهر بمظهر الأمانة التامة . فاذا كانت الشخصية قديمة ظلت أحاديثها مستعصية قليلا على فهم القارىء أو المستمع الحديث . فينبغي الاكتفاء بتقليد سطحي وسمعي ، وبتحوير المفردات حتى تبدو قديمة . أي بضرب من المحاكاة الخارجية الصرفة التي هي أشبه بلباس تنكري يمكن كشفه بسهولة . وإن لم يكن قصياً ذلك العصر الذي يتحدث عنه الكاتب ، فان لغته القريبة من كلامنا العادي تجعل امتعاضنا من قدم اللهجة أشد من استمتاعنا بطرافة جرسها . فلا التحليل النفسي بل ولا اللغة قادران على بعث الحياة الماضية بعثاً صريحاً . وهما لايستطيعان أن ينقلا القارىء ، على نحو طبيعي ، الى عالم غريب عنه بمجرد سرد الأفعال أو تحليل الأهواء .

وعلى العكس من ذلك ، يشير الزي مباشرة ، مع الثياب وزينة النساء ولحية لرجال ، الى الحقبة التي يرجعنا اليها الكاتب ، شريطـة أن تكون تلك الفترة قد خلفت لنا صوراً شخصية . كذلك قد تزودنا هندسةالبناء مع الأثاث بذات الدقـــة في المعلومات لو سايرت تلك الآثار الحجرية والخشبية بنفس المرونة والأمانة تحولات الازياء . ولئن حق للرواية التي تستحضر المـاضي البعيد أو للمؤرخ الذي يبحث في القرون الوسطى والعصور القديمة أن يجهلا كل شيء من المظهر الخارجي للبشر والأشياء وأن يمتنعا عن تصويره ، في عهد اوغست او القديس لويس ، فان المصور والنحات أيضـاً اللذين يستهدفان بعث الانسانية في تلك الأزمنة القصية ، يخبراننا قطعاً ، منذ البداية ، وبواسطة الأزياء والتوابـع الاخرى ، انهما يعودان بنا الى القرن الاول او الثالث عشر للميلاد . ثم ان المتاحف ودفاتر الرسوم قـــد ارسخت في أذهاننا صوراً أشبه بالآرام ، تلائم سنة من السنين أو بالأحرى عهداً من العهود أو مجرد فـترة زمنية تتلخص بشخصية شهيرة ، ملكاً كان أم ملكة ، فارساً أم فتى أنيقاً . هؤلاء الأشخاص هم في التصوير التاريخي بمثابة توابع المسرح أو بمثابة الثياب التنكرية الكلاسيكية في الحفلات المقنعة .

على أن هناك « طابعاً تاريخياً » أعمق وأعم وأكثر انسانية ، يوحد في مجموعة متناسقة ومعقدة جداً في بعض الأحيان ، المظاهر الخارجية الصرفـــة « للزي » وهندسة البناء وتعبير الوجوه والهيئات ، وحتى عرض الاشياء غير الحيّة . ففي كل تمثيل للمأساة الانسانية يؤلف الممثلون مع الديكور ، أي الانسان مع وسطه الطبيعي ، مجموعة متماسكة . ولقد أحسّ كبار مصوري التاريخ مثل مانتنيا Mantégna وبوسان ورمبراندت ودولا كروا ، احساساً عميقـــاً بتلك

الشاعرية التصويرية التي تغمر في نفس الجو ، المادي والروحي معاً ، الأبطال في مجتمعهم القديم واحياء امستردام اليهودية في عالم التوراة والجياد العربية في صميم الصحراء . وانقطع أحياناً مجرى التاريخ والفن بثورات عارمة وفجوات عميقة فصلت أحقاباً مديدة بثغرات توقف فيهـا استمرار الزمن ، حتى اذا التأم التيار ، عجب الناس من خرائب خلفها عالم منصرم فقـدوا الاتصال به . وهكذا كان الأغريق امام اطلال السيكلوب ، تلك الأسوار الجسام التي أوحت اليهم بان قوماً من العمالقة قد سبقوهم الى إستيطان بلاد البيلوبونيز Péloponèse واليونان الـكبرى . وبين العصور القديمة والقرون الوسطى القوطيـة ، بترت مجرى التاريخ قرون من الظلام الدامس. وحينما انضم عقدها ، في زمن النهضة ، تبين للناس لدى مشاهدة الآثار التي خرجت من حيز النسيان ، ان عهوداً قديمة نيرة بطولية قد ولت أراد العصر الكلاسيكي ان يبعثها حية في حلم باهر . فكان على العصر الوسيط ان ينزوي بدوره في الظـلام . بيد ان الهزات التي أحدثتها الثورة الكبرى في القرن التاسـع عشر ، ايقظت العصور الوسطى المتدينة ، كرد فعل ، من رقدة الأطلال القوطية . وحينئـذ أملى التعايش بين نمطين من انماط الفكر والأحساس ضربـــاً من التسامح أدى الى ظهور نظرة نسبية في الحكم نشأ منها فكر تاريخي أي إخضاع الحقيقة المطلقة والجمال المطلق لقانون الزمن . فأقر الناس إمكان الاختلاف بين الأقوام من غير ان يكون عرضة للسخرية . وقبلوا تنوع الأساليب والمعتقدات بل والمـذاهب الأخلاقية على مر العصور . فكان القرن التاسع عشر عصر التاريخ . وهذا فتحه الكبير ، لا لأنه وضع علم الآثار او الدراسة العلمية للوثائق ، بل لأنه أدخـــل نزعته الواقعية في تقصيه الماضي فخلق ذاك الفن الذي لاتزال تراوده الأوهام . لكنه

ذو شاعرية فاتنة ، يتصل بالمخيلة اتصاله بدراسة « المصادر » ألا وهو احيـــاء الحضارات المنقرضة . ويظل هذا الأحياء طبعاً أقرب الى الخلق منـه الى نسخ الواقع ، يرتبط بالعاطفة اكثر من إرتباطه بصحة الوثائق ، ويعوض فقدان الرصد بطابع محلي محتمل . وبواسطة هذا الضرب من الحدس يميز حقيقته المتخيلة عن حقائق القصة الواقعيـــة البديهية واليقينية . ولئن إختلفت الأهداف اختلافاً كبيراً بين التاريـخ الصرف والقصة التاريخية ، فانه لاتوجـــد إلا فروق زهيدة بين الوسائل . ولما تحول فلوبير من مـدام بوفاري الى سالامبو Salammbo ومن مقاطعة النورماندي الى قارطاجة ، لم يغـير طريقته تغييراً ملحوظاً ، بل حلّت الوثائق والدراسات الاثرية بعض الشيء محل ملاحظـــة الحياة واختبارها اختباراً مباشراً وازدادت اهمية وصف الازياء والمنـاظر لأنه ينبثق منها تلك النظرة الشاملة التي تسبـغ على ذلك الواقع الاجنبي القصي صفة الاحتمال والغرابة وتطبعه بالطابـع المحلي . وهذا الطابـع الذي يبدو متكافاً في المجال الأدبي ، يستمد اصوله من فن التصوير ، سواء تصوير المناظر أم التصوير التاريخي . فالواقعية ، مباشرة كانت وراهنة أم مطبقة على الماضي، تفرد دائماً المكان الاول للعالم المرئي . ولهذا كان فضل التصوير عليها كبيراً .

• • •

والظاهر ان العصور القديمـــة الهيلينية لم تعرف في أدبهـا ولا في فنونها التشكيلية هذا الحس التاريخي وهذا الطابـع المحلي الذي طـــاب لفن التصوير ان يبحث عنـه مع الشعر والتاريخ عند المحدثين . مع ان المخيلة الاغريقية قد صدمت ـ صدمة فيها دهشة وذعر ، وخيال ـ أمام أطلال عالم

مندثر ، لم تعلم عنه سوى أبنيته الهائلة التي خلّفها على أرض الأرغوليد Argolide
أو اليونان الكبرى ، فاستنتجت من ذلك فقط ان جماعة من العمالقة السيكلوب
اقامت في بلادهم وتجاه الخرائب العنيفة في ميسين وتيرانت ، توهمت طبعاً
حوادث مرعبة ، على قدر وعلى صورة تلك الاطلال التي تفوق طاقة البشر .
لكن المؤرخين لم يحاولوا ابداً احياء تلك المجتمعات الغابرة ، وعلم الآثار
الحديث وحده هو الذي القى بعض الضوء على حضارة اقريطش وميسين التي
سبقت شعر هوميروس وتركت له عدداً من الأساطير . ولم يروِ لنا المؤرخون ،
من هيرودوت الى توسيديد وبوليب ، سوى أخبار معاصرة . وإذا قدّموا
لنا ببعض الآراء حول السكان الأصليين ، كما فعل توسيديد ، جاءت هذه
الآراء معلومات مقتضبة كانت البقية الباقية من روايات قديمة خفيت عنا
مصادرها . ولم يجهد المؤرخ مخيلته وفنه وعلمه ليعرض لوحة عن
تلك المدنية التي ترجع الى ما قبل التاريخ . وعند الأغريق ، يأخذ التاريخ بعنق
الأزمنة الأسطورية ، على نحو طبيعي ، كما ينبثق النثر من الشعر وكما ينحدر
هيرودوت من هوميروس ، من غير ان تدرك دائماً في اي فترة تصير الأسطورة
رواية تاريخية . ويعود بلوتارك Plutarque في استعراضه مشاهير الرجال الى تيزيه
Thésée ورومولوس ، وهذا شيء حسن . لكنه حين يتحدث عن تيزيه يصادف
المينوتور Minotaure الوحش الخرافي ، فلا يبدي بصدده إلا ارتباكاً قليلاً .
وهكذا تظل الميتولوجيا ، في التفكير اليوناني ، متصلة بالتاريخ بسلاسل الشعر
الذهبية . فكانت قصائد هوميروس انجيل تلك الحضارة . ووجدت الانسانية
الحقيقية نفسها ممتزجة في اصولها ، بعالم الابطال بل والالهة ايضاً ، كما كانت
الحال تقريباً بالنسبة الى مسيحية القرون الوسطى التي ضاعفت الروابط بين

السماء والأرض ، بواسطة القديسين . ثم ان الفن الأغريقي ، قد تجلى اعجز من الأدب والتاريخ عن اظهار الفروق بين الأزمنة ، عن طريق الأسلوب والتوابع . بل هو لم يحاول مطلقاً ان يعين الحدود الفاصلة بين دنيا الارباب ودنيا البشر ، بين الميتولوجيا والتاريخ . فاجتهد منذ القرن السادس قبل الميلاد ، في ان ينفث الروح في شخص رخامي . وخلال قرنين ، جعله يتكامل ، وعرضه في كل جيل اقرب الى الحياة واكثر مرونة ، واجمل من ذي قبل . حتى إذا بلغ الذروة في التوازن بين الحقيقة والأنسجام ، لم يسع ، ابان قرون وعبر الحضارة القديمة كلها ، الى تنويع موضوعاته إلا في نطاق ضيق بعض الشيء . اي انه بقي ، رغم واقعية الوجوه الرومانية ، اميناً لمثاليته الشكلية . فلم يعهد الفن الأغريقي ، ولا الفن الأغريقي - الروماني إلا نموذجاً انسانياً واحداً ، ذلك الذي ابدعه النحت من بوليكليت الى ليزيب . ولم تضق به شخصية الأعلام ، مثل فيدياس أو براكسيتيل ، وتكرر برشاقته وقوته في المرمر والبرونز ، وهو لايزال حياً في ما بقي من التصوير القديم والرسوم الفخارية التي لاحصر لها . وهذه الأجسام الجميلة التي صنعت في الرخام أو التي احتوتها رسوم خطية ظريفة نابضة بالحركة ، تشمل الآلهة والأبطال كما تشمل سكان الغاب الخرافيين والأنسانية المتوسطة . وضمّن الفن الأغريقي الحياة ، بصورة نهائية ، في تعاريف مرنة قابلة لكل استعمال ، ولكل تقمص ، ولكل تحول في كون مركزه الانسان . لكنها ، على العكس ، لاتتلاءم كثيراً مع فروق الطابع التاريخي . لقد خلقت المثالية الأغريقية نموذجاً يسمو على تحولات الزمن ، وجمالاً تعرى من خصائص الأزياء والملحقات الاخرى . ولم ير الكلاسيكيون الافرنسيون رأياً آخر في الحياة النفسية التي اعتبروها أشبه بآلية معنوية متطابقة في جوهرها رغم اختلاف

الأزمنة والأجناس البشرية . فلم يوجد فارق بين مأســاة اوريبيدس Euripide ومأساة راسين ، إلا عمق التحليل الأخلاقي ووضوح التعبير . والدراسة الكلاسيكية للحوادث النفسية ، مثل التشكيل اليوناني ، تتقصى حقيقة وجمالاً ترضى عنها جميع العصور . فلا ينبغي لنــا أن نطالب النزعة المثالية بشاعرية التاريخ ، بل ولا بالطابع المحلي للبلدان الغريبة .

وكان التشكيل الروماني وثيق الارتباط بالفن الأغريقي حتى ورث عنه اهمال الناحية التاريخية . ويمكن لبعض الآثار أن تصور في نقوشهـا ذات الجلال الروماني ، حفلات الامبراطورية أو حروباً ضد البرابرة . فانها لوحات تتسم بسمة واقعية واضحة ، أو تسجل وقائع معاصرة ، من غير ان تطمح الى التصوير التاريخي . بيد أنه مامن شعب ، على مايبدو ، كرم جدوده اكثر من الشعب الروماني . ولما بلغ الرومان ذروة سلطانهم واصبحت مدينتهم حقـاً عاصمة البحر الأبيض المتوسط طاب لهم في عهــد أوغست أن يقابلوا بـين كوخ رومولوس المتواضع وبين هيبة الكابيتول . فمجد التــاريخ والشعر ، بوحي من سياسة الدولة ، العظمة الرومانية . ولكي يبينا بوضوح الفضائل التي اعتمدت عليها ، ارتقيا الى المعين الضئيل الذي انحدر منه تيـار الامبراطورية الجليل . وراح تيت - ليف Tite - live يروي الأساطير التي أحاطت بطفولةولدي الذئبة . وعهود الملكية التي مازالت حافلة بعجائب الأمور . ولم يحمـل نفسه عناء كبيراً في سبيل تلوين تلك الملحمةالساذجة بألوان الحياة ، لكنه يلقى عدداً عديداً من العادات القديمة ، والأقاصيص الريفية ، والتعابير الشعبية ، مما يضفي بسحر القِدَم على بلاغته الفياضة . وهو يقول في مقدمته : « ان الأزمنة الحالية

تلهب حميّ ». بيد أنه لم يسعَ الى التوفيق بين روايته وبين اللهجة الأسطورية. فهو لا يخص الا الأزمنة التي اضاءها التاريخ ، بالخطب الرائعة التي تجلو أفكار أبطاله . وأفكار الكاتب أيضاً . ويحيي فيرجيل ، بعون شاعريته الطبيعية الغزيرة ، ريف اللاتيوم قبل مجيء الطروادبين . وينقب في أسس روما الامبراطورية عن قرية ايفاندر الملك ويعثر عليها . وتجود قريحته امام بعض الآثار العتيقة ، وموقع التيبر والأفانتان ، فتتيح له أن يتخيل مناظر لمّا تزل بكرا . وأخبار « الأنيادة » « وأناشيد الفلاحين » التي نشعر فيها بأصدق الالهام وأحره ، هي تلك التي تصور الحياة الريفية في مقاطعة اللاتيوم ايام ساتورن ، والمدن الصغيرة فيها التي زالت من التاريخ لتدخل في نطاق الخرافة . فكان فيرجيل حقاً شاعر الأطلال الرومانية . ولم يفده علم الآثار فائدة تذكر . والظاهر أنه استلهم أوصافه من الأحلام التي طافت به وهو يطالع الأساطير ويتأمل المناظر .

• • •

لم يكن للفن الأغريقي ولا للفن الروماني إحساس تاريخي . لأن الديانة الوثنية تقف على هامش الزمن . فتظل الآلهة اليونانية معلقة بين الأسطورة والتاريخ في احقاب غير محددة تستعصي على كل توقيت بل وعلى كل تصور ذهني . اما المسيحية فانها ترتبط بلحظة معينة من الوجود . ولقد استخدمت تلك النقطة الثابتة ، ونعني بها حياة يسوع ، لقياس الزمن . فمنها ينطلق تتابع العصور اللاحقة ، كما ينطلق صعداً توالي العصور السابقة . وهكذا يقطع ميلاد المسيح أطراد التاريخ العالمي ويجعل منه منحدرين . والمسيحية ، في تأريخها الأنجيل ،

وبسبب استعانتها بالصور للتعبير عن عقيدتها ، عن طواعية ، منذ وقت مبكر ، وخلال جميع عهودها ، كان لزاماً عليها طبعـــاً ان تزود التشكيل بالطابع التاريخي . وبقيت ، بدافع من إلهامها الأصلي ، أمينة قدر استطاعتها على الصورة التقليدية للمسيح . لكن التطور الطبيعي للواقعية الفنية جعل من اللوحـــات الدينية صوراً تمثل الأجيال المتعاقبة . ولم يفت ذلك علمـــاء الدين . وبعدستة عشر قرناً من التصوير والنحت ، لما بينت التوراة المطبوعة والمتداولة بين الناس مبلغ انحراف الفن ، ودالته على الدين ، وتهوره في إبداعه، حرمت حركة الاصلاح الديني الصور ، وفرضت عليها الحركة الكاثوليكية المعاكسة ، في مجمع ترانت Trente نظام المراقبة . وبذلك حـــافظت الكنيسة الكاثوليكية على الفن الديني . بل ان الفنانين توصلوا الى حل وسط يجمع بين احـــترام الشخصيات التقليدية في الأيقونات ، وبين الواقعية المعاصرة التي تبدو في الأشخاص الثانويين وفي المناظر المحيطة بهم . فيظهر المسيح دائماً ، حتى في لوحات النهضة ، بملامحه وزيه البيزنطي الأصيل ، وان توجـــه في حديثه الى فلورنسيين أو فلمنك من القرنين الخامس عشر او السادس عشر . وذلك المزج بين جيلين لا يناقض شريعة الدين التي إرتضت دائماً ان يكون المؤمن أثناء صلاته في حضرة الآله . فتمكنت حقيقتها العميقة من أن تؤلف بين العقيدة والوعي الثابت ، وبين مظـــاهر التقوى المتحولة .

مثل هذا التسامح يناقض الأحساس التاريخي ولقد تشبعت الأيقونات بكثير من الحيوية والعاطفة عقب بعث النحت في القرن الثالث عشر ، وازدهار الواقعية في أواخر العصر الوسيط . على ان نفوذ العالم الوسيط في الأناجيل ، وان أسبغ على الصور قوة تعبيرية مستمدة من الواقع الحي ، لم يقصد أبـــداً الى

الدقة التاريخية . وفي النادر من الأحوال ، يفاجيء المرء أحياناً بعض التفاصيل المتعلقة بالأزياء أو الديكور والتي تبين عند المصور او النحات رغبة في احياء مظاهر الحياة الماضية . وتلك محاولات غير جريئة في سبيل إدخال قليل من الحقيقة التاريخية في الواقعية السائدة . وهي ، بسبب تواضعها ، تشير الى ان التشكيل ، رغم عنايته في تمثيل جوانب العالم الواقعي تمثيلًا صحيحاً ، لم يبتعد عن غايته الأولى وهي بعث مشهد من مشاهد الانجيل . وهكذا كان الفنان الايطالي او الفرنسي او الفلمنكي ، في القرن الرابع عشر او الخامس عشر ، حين يصور في لوحة كبيرة او صغيرة مدينة القدس خلف مشاهد عذاب المسيح ، لا يفوته أبداً أن يرفع فوق مجموعة البيوت المبعثرة ، سقفاً عالياً على شكل هرم ينم عن معبد مربع او سداسي او مثمن . وهذا المعبد هو هيكل سليمان . فقد أخذ فن الأيقونات الغربي عن الروايات البيزنطية وعن اقوال الحجاج ايضاً . انه كان يقوم ، جانب التل القديم الذي نصب فوقه الصليب ، جامــــع مستدير او مثمّن وانه بنيت كنائس رومية وفق هذا المخطط ، ظناً منه انه يصور المعبد اليهودي الذي عرفه المسيح . وإذا ما ادخلنا الفنان الأيطالي في هذا المعبد ، حتى يتيح لنا حضور حفلة الختان ، لم يفته ان يتخيل صحن كنيسة . بل ذهب فوكيه Fouquet في تصاويره الصغيرة الى ابعد من ذلك ، في عنايته بالوثائق التاريخية ، فقد شاهد ابان رحلته الى روما العمود الأعوج الشهير المحفوظ في يومنا هذا في كنيسة القديس بطرس ، والذي كان يعتبر وقتئذ اثراً ثميناً متبقياً من هيكل سليمان . فحرص على ان يستخدم ذاك الأثر في تصاويره الصغيره ‹ اخبار العبرانيين › التي اكثر فيها من رسم الأعمدة على ذلك الطراز كلما اراد ان يمثل الهيكل الشهير . وهذا الطابــع التاريخي ، في نظرنا ، يعتمد على علم اثري في غاية السذاجة .

لكنه ينهض دليـــلاً على جرأة حقيقية عند المصور . لأنه يبعث من تلقاء ذاته هندسات قديم لم تهيئه لها الأيقونات التقليدية .

وفي التصوير الأيطالي ، قاوم ذلك البناء المستدير ذو القبعة القوطية ، النزعة الواقعية السائدة التي استقرت منذ القرن الخامس عشر في رسم الأبنية والأزياء . وفي لوحة حلوة محفوظة في متحف اللوفر تمثل العذراء في الهيكل ، وضع جانتيله دافابريانو Gentile da Fabriano- هذا البناء في اطـــار فائق لمدينة فلورنسا . فاستطاع بلطافة بارعة وساذجة بآن واحد ، ان يوفق بين التقاليد الأيقونية التي تتحدث عن هيكل مستدير مليء باشخاص تقليدية ، وبين الواقعية المسيطرة المتبدية في القصور التوسكانية الريفية والسكان البورجـــوازيين والمتسولين الذين كانوا يشاهدون في طرقات فلورنسا المفروشة بالبلاط .

كانت العقيدة المسيحية تملي مفهوماً معيناً للتاريـخ . وهي توجه التفكير الديني نحو فترة محددة من الماضي . فكانت حياة المسيح ذاتهـــا النموذج الدائم للواقع التاريخي ، والسيرة التي ينبغي احياؤها استناداً الى وثائق ناقصة . لكنها تفرض احتراماً دينياً . وبينما كانت دراسة الكتاب المقدس قادرة على تشجيع الفضول التاريخي ، كان فن الايقونة يتردد بين سبيلين لنموه : الوثائق الأثرية والواقعية العضوية . فأختار اسهل السبيلين الذي كانت ترجى منه اطيب الثمار ، والذي كان يرضي القوم ارضاء مباشرا . وتبـع التشكيل المسيحي التيـــار الطبيعي لكل تشكيل . واجتهد في تقليد مظاهر الحياة وسعى الى ان يكون « مطابقاً للنموذج » . وان تاريخ الفن المسيحي بكامله حتى نهـــاية العصور الوسطى يحاكي تاريخ التشكيل الوثني . وبذلك نزع الفن الديني ، مرة اخرى ،

الى تصوير الانسان . وبينما لم يكن لأرباب الأولمب المجردة من كل طابع تاريخي ما تعدّل به النزعة الواقعية ، وبينما جمعت هذه الواقعية نفسها التي كبحها سمو الأشكال المرمرية المجردة بعض الشيء ، بين الوجه الأنساني وبين الأشكال الالهية في نماذج متقاربة جداً ، استطاع الفن المسيحي ان ينتشر في حدود اقل ضيقاً . واثـّرت الرسوم التي قدمها التصوير عن الناس والأشياء ، بحياتها النابضة ، تأثيراً قوياً في الأيقونات الدينية ، حتى جعلتنا احياناً ننسى جوهرها المقدس . فلم يكن إذن استنباط الفكر التاريخي أو « الطابع المحلي » من المثالية اليونانية ، باسهل من استنباطه من واقعية العصر الوسيط .

وعصر النهضة هو الذي ازدهرت فيه تلك الشاعرية الجديدة . فانبثقت انبثاقاً طبيعياً من تماس عالمين : عالم لايزال تحت الانقاض على ما كان يتوهمه الناس ، وعالم آخر يدهش ويعجب بذلك المجتمع الذي خلـّف قبل زواله مثل هذه الآثار . وتولدت النهضة من الحمية التي شعر بها القوم على ضريح الأزمنة القديمه . ومن هذا الألتقاء مع حضارة منسية انبجست دوافع حماسية ، وشوقٌ الى مدنية تراءت للناس ، وتعجبٌ بجمال طالما تاقوا اليه حتى تملكوه أخيراً تملكاً تاماً ، واطلاعٌ على واقع لايقل روعة عن اسطورته . وحينئذٍ جدّ المحدثون في دراسة الأقدمين . وكلما اوغلوا في العصور الخوالي ، حافظوا على شعورهم باختلاف الحضارة . من مثل تلك الجاذبية المقرونة بالمعارضة بين الحديث والقديم ، نشأ الاحساس التاريخي « والطابع المحلي » لعالم جديد حقاً ، وإن زال من الوجود . ولعل الأغريق في العصر الكلاسيكي قد عهدوا صدمة فكرية مشابهة ، حين جابهوا ، في زمن اسكيلوس وسوفوكليس ، اطلالاً واساطير تشهد على مدنية مندثرة ، اغفل امرها بعض الشيء ، مدنية

تيرأنث Tirynthe واقريطش . وكان بوسع هذا الفضول التاريخي أن يتلاشى في خرافات مبهمة . اذ لم يكن لتلك الآثار ، على سحرها الشعري ، ما يمكنها من صرف العبقرية اليونانية عن انتاجها في القرن الخامس . وشعرت النهضة بمشاعر أكثر تواضعاً لما عثرت على العصور القديمة . ولئن لم يختلف اتجاه الفن الحديث وقتئذ ، الا انه تلقى منها قوة وشمولاً لا عهد له بها من قبل.

ولندع الى حين الحادث التشكيلي . فان ظهور احســـاس جديد ، ونعني به الاحساس التاريخي ، هو الذي ينبغي لنا تسجيله هنا في عداد مكاسب عصـر النهضة ومن البديهي ان يكون الفن الايطالي مهيئاً اكثر من غيره لتلقي تعاليم الآثار القديمة بتماس مباشر . وكان الفرنسي فوكيه ، وهو من مقاطعة تور Tours وعاش في القرن الخامس عشر ، إذا أراد أن يصور محارباً رومانياً في لوحاته عن « التاريخ اليهودي » قنيع برسم فارس من فرســـان لويس الحادي عشر ، ونقش على عتاده وسلاحه ، كيفما اتفق ، الحروف المعهودة التي تشير الى مجلس الشيوخ الروماني . وذلك الرجل المعـاصر لجان دارك الذي يظهر بمظهر قائد من قواد مجلس الشيوخ والشعب الروماني ، يبدو لنا مفتقراً الى الطابع التاريخي .

وفي المانيا يقص علينا فنان حمـــلة يوليوس قيصر . فيضع في لوحتـــه مدفعيته وهي تدمر المدينـــة التي يحاصرهـا . وما كان لسكان رومـــا ، الذين اطلعوا على نقوش الأقواس والاعمـــدة الامبراطورية ، ان يقعوا بمثل هذه الأخطاء التاريخية . وليس بجدينا نفعاً أن نعدد الأسلحة والثياب والنماذج والهندسات التي تحولت من الاطلال العتيقة الى اعمال المصورين والنحاتين المحدثين . واندره مانتنيا A.Mantégna هو الفنان

الكبير الذي اتبع افضل الوسائل في تحري تلك الوثائق المدونة في الرخام والجص. فهو يعرف عتاد الجندي الروماني ، والرسوم المحفورة في الدروع والتروس ، وصور الرايات من اسلوب الباروك Baroque كما يعرف نماذج الوجوه في عهد الامبراطورية . فنرى في الجمهور الملتف حول التل الذي نصب فيه الصليب اناساً التحوا على طريقة الأنتونان Antonins وجباهاً ضيقة كجبهة كاليغولا Caligula . وقد استبد علم الآثار بمخيلته حتى فرض عليه أن ينقل عن الحجارة القديمة أقواساً ونقوشاً حقيقية . وكانت معرفته كافية لتجعله يميز في التاريخ القديم العهود والأقوام ولاريب في أن اطلاعه على أخبار الشعب اليهودي أقل من اطلاعه على التاريخ الروماني . فقد بلغ من سعة معلوماته في هذا الموضوع الأخير ان املت عليه انتاجاً واسعاً – هي رسوم هامبتون – كورت Hamtton – Court ، أفاد فيه من جميع مارواه الأقدمون عن فتوحات الرومان ومن جميع ما وصل الى علمه عن طريق التماثيل والنقوش . فبعث الماضي بعثاً مفرطاً في غزارته كان فيه نصيب الابداع أقل من نصيب العلم . وهو ، لكي يظهرنا على ضريح المسيح أو مغارة الميلاد، يستطلع الحجاج الذين أخبروه أن مقاطعة يهودا Judée هي بلاد الكهوف الصخرية . ويعلم منهم أيضاً أنه كانت توجد خلايا نحل في حديقة الزيتون. هذه الدقة القصوى في المعلومات ، بالاضافة الى إحكام الرسم القاسي ، تعاكس كل استسلام للخيال الذي قد يسبغ على احيائه الماضي احتمالاً حياً وفتنة شعرية . على أنه ، في لوحته الجميلة القديس سباستيان التي اقتناها اللوفر ، يقدم لنا منظر روما القديمة والطريق المقدسة بين الكوليزيوم وقوس تيتوس Titus ومنحدرات البالاتان الملتوية وحطام الأصنام المبعثرة عند قدمي القديس الذي كسرها واستشهد وسط

خشاتها . كل هذه الأمور تحملنا على أن نتأمل في تلك الثورة التي طرأت على فن الأيقونة فجعلت الفنان يضع في اسفل معبد ابولون ، الاله رامي النبال ، ذلك القديس الذي نفذت فيه السهام وفي نفس المكان الذي هشم فيه النصب الوثنية . كما جعلته يخص هذا الولي ، في الفن المسيحي ، بدور الشاب اليوناني الوسيم الذي ورث عنه الجمال المشرق .

وأعلام التصوير في القرن السادس عشر - تنشي وميكلانجلو ورافائيل - لم يعيروا مثل هذا الانتباه لعوائس التاريخ . فقد شغلهم عنها شيطانهم الخاص . وقدّر لفنان فرنسي من القرن السابع عشر ، وهو بوسان Poussin ، أن يخضع منذ وصوله الى روما ، وبكثير من الأذعان ، لسحر الماضي المنبعث من الآثار الرومانية . فنسي ، في ساحة الفوروم وفي ريف اللاتيوم ، النزعة الأسكندرانية المتأنقة عند اوفيد ، في سبيل أن يصور رومولوس ونساء السابين Sabines وعائلة هوراس والقائد كوريولان Coriolan وجر مانيكوس ايضاً . وفي نفس الوقت ، كان أحد مواطنيه كورناي Corneille يحمل الجمهور الباريزي على التصفيق لوطنية هوراس العجوز وشهامة اوغست وهو يصفح عن سينا Cinna . وأطلع كلاهما على تيت - ليف وبلوتارك . لكن المصور وحده هو الذي كان يقتبس طابعه التاريخي من آثار الفن . وتتجلى اللهجة الرومانية عند كورناي في رواقية العاطفة وفصاحة البيان بينما أفسحت روائع التشكيل مجالاً أرحب لمخيلة المصور . فهدته النقوش في قوس تيتس Titus الى حصار اورشليم . أما تابوت العهد والشمعدان ذو الأذرعة السبع . وكانا من جملة غنائم النصر ، فقد أوحيا اليه بالتاريخ اليهودي . فاقتصر عمله على اقتفاء أثر الجند وهم يسلبون هيكل سليمان . وتعوزه الوثائق حينما يتحول من روما الى بيت المقدس أو الى اثينا وممفيس

Memphis . اذ لم يكن الشرق وقتئذٍ قد دخل في نطاق الدراسات الأثرية. وكان للتاريخ والشعر والطابع التاريخي أزمنة قديمة واحدة هي أزمنة روما. وعندما يروي بوسان « نجاة موسى »، فان وسيلته الوحيدة لتحديد المكان علمياً هي أن يظهر في شيء من التواضع بعض الأهرام وبعض اشجار النخيل وأخيراً نهراً يتكيء الى أبي الهول، هو النيل. وفي يوم ما، كشفت الحفريات في بيت روماني في فلسطين، عن مناظر مصنوعة من الفسيفساء اسكندرانية الأسلوب تمثل زوارق على النيل بل وصيادي تماسيح. فأسرع بوسان الى الافادة من هذه الميزات التصويرية. وبالنسبة الى المدن القديمة الأخرى الشهيرة، لم يزوده علم الآثار بشيء. لاشيء بالنسبة الى اورشليم ولا شيء بالنسبة الى اثينا. فهو لم يتصور شكل الأكروبول. وفيما يخص نهر الأردن أو نهر سيفيز Céphise، فانه لا يملك الاصور أعن نهر التيبر أو بالاحرى نهر السين في مقاطعة نورماندي، يجدها بين ذكريات طفولته. وقصارى القول، تبقى فتنة الماضي عنده متسمة بسمة رومانية. لكنها لم تكن وثنية فقط، إذ كان بوسان من نوادر الحجاج الى روما، قبل القرن التاسع عشر، الذين أحسوا بالعظمة الخفية الكامنة في المسيحية البدائية، يوم أن خرجت من الداميس لتستقر في الكنائس. فاحيا تلك العهود التي لا يكاد يضيئها التاريخ بنوره، على ما فيها من طاقة تبشر بمستقبل انساني حافل. ونحن ندركها في بعض لوحات المجموعة المسماة « اسرار القربان المقدس » التي اهملها اليوم اتباعه بعض الاهمال. وكان الفنان قد اكتشف تلك الأزمنة حين تأمل قواعد الأعمدة الضخمة في الكنائس القديمة، كما عثر على الزهاد واوائل الرهبان في رسوم الداميس. واعجب بالمسيح الذي صورته القديسة برودانتيان Prudentienne وعلقت الصورة في ذاكرته. وكان جلالها القديم

يجمع بـــين سطوة الروماني العجوز والدماثة الوحشية للناسك الشرقي وإذا كانت ثمة مقارنة تفرض على مؤرخ القرن السابع عشر ، فتلك هي المقايسة بين التصوير التاريخي كما تخيله بوسان ، وبين المأساة المسرحية التي ارسخ قواعدها ولمدة طويلة الشاعران كورناي وراسين . ففي الحالين نقطة انطلاق واحدة ، وهي قصة غرامية شهيرة ، وابطال قدامى يعرفهم الشعر أو التــــاريخ . وهذا التقليد يحد من حرية الأبداع التي لا تتجلى الا في تفصيل الظروف الثانوية وخلق الشخصيات القابعة . وفي الحالين ايضاً تحليل نفسي ، واخضاع الأحاديث والأفعال لآلية الأهواء ، وسيطرة القوانين الفنية على النزعة الواقعية من جهة « القواعد » المعروفة وسمو الشعر ، ومن جهة أخرى « تصميم » منتظم بدقة. مهما تكن حرية الفنان في اظهار هيئات اشخاصه ورسم صاف لا تشوبه شائبة . وفي أمر واحد تختلف المسرحية عن التصوير ، وهي تجهل أو على الأقل تهمل الطابع المحلي والوثائق القديمة وكل مامن شأنه احياء انسانية قديمة في واقعها المرئي ، سواء في الاسلوب أم في الديكور أم الازياء . وهي تنشد حقيقتها في المجـــال الاخلاقي وفي اضطراب القلب . واذا كان شعر راسين ، بالاضافة الى مرونته التعبيرية ، غنياً بالايحاآت الحسية ، فان هذه الايحاآت اقرب الى الموسيقى منها الى التصوير . ولا ريب في ان كل مسرحية له قد طبعت بطابع يختلف حسب الامكنة . فرواية « أتالي » من التوراة ، و « افيجينيا » و « اندروماك » من أدب اليونان او فيرجيل و « بريتانيكوس » من التاريخ الروماني ، و « باجازيت » قصة شرقية . لكن مخيلة الشاعر لم تبذل جهـداً كبيراً في سبيل تلوين شعره بالصور الملائمـة لكل من هذه المواضيع ، إلا انه لم يتجنبها . فهي تهرع من تلقاء ذاتها الى ذهن القارىء الذي يتذكر تاسيت Tacite او التوراة او هوميروس او القصص

الشرقي ، حتى ان أسماء البطلات او المدن تشع الالوان والمناظر . فالمقـــاطع اللفظية في اسمي « افيجينيـا » و « روكسان » Roxane توحي بثوب أبيض في سرب من الحمام ، او بلباس حريري ســاطع يتقلب على الأرائك . وفوق مسارحنا الحديثة ، يقدم الديكور والأزياء ، منذ زمن بعيد ، الى المسرحية الكلاسيكية الطابع المحلي الذي يمنحها إياه راسين . وهذه الواقعيـة التصويرية - غير المحققة هي أيضاً في الغالب - لاتتفق تمام الاتفـاق مع التحليل النفسي الواضح دائماً ، ومع الأقوال المتبادلة الدقيقة لهؤلاء الأخلاقيين المندفعين . انهم أبطال يخوضون مآسي عنيفة يبررها قِدَم الأساطير . فأغاممنون سليل عائـلة لم تقلع ، إلا منـــذ وقت قريب ، عن أكل لحوم البشر ، ولا يزال الاجرام مستبداً بها . فكان استعمال الخنجر أليفاً في خاتمة الرواية . وكل هذا العنف أمر يمليه الموضوع . ونحن ، أثناء عرض الرواية ، لانسمع إلا أحـاديث قد تشتد أحياناً ، لكنها صحيحة الاسلوب على نحو كامل ، وهذا معقول من الناحية الشعرية . اما وضوحها العاطفي ، وحدة تحليلها ، فذلك ما يثير دهشتنا بعض الشيء عند مثل هؤلاء الأشخاص الذين جمحت بهم الأهواء . ثم ان راسين على يقـــين ، ككل الأجيال التي اعقبت ديكارت ، ان القلب البشري ، كالذكاء ، ثابت على مر الزمن . فلا مبرر للتمييز بواسطـــة الزي وانماط الكلام والتفكير بين كائنات يضطربون وينقادون لذات الأهواء وذات الأفكار ، منذ ان وجـــد رجال يشعرون ويفكرون . ولهـــذا ظهر ابطال راسين وبطلاته على خشبة المسرح يرتدون رداء شخصيات البلاط تقريباً ، إلا ان هناك بعض الأوشحة والرياش الاضافية لتفصلهم عن غيرهم قليلاً ، كما كان لحديثهم ايقاع وقوافٍ ترقى به الى مستوى الشعر . وبفضل هذا الايقاع خلـــع اسلوب راسين على

مسرحياته العاطفية جمالها الفذ . وتنتظم الأحداث جميعاً لتؤدي الى القطعة التي نسمع فيها فيدرا أو روكسان او برينيس Bérénice تنشد حبها أو تهب ودها أو تزأر غضبها أو تبكي يأسها . فيكون صراخ وانين وعويل ، وتتبع الحركة الموسيقية ، مع ايقاع الابيات البطيئة او المسرعة ، هذا السيل الذي حطم حواجز اللياقة والكبرياء . وإذا ما انعمنا النظر في الكلمات وجدناها لاتزال تنقاد لأصول اللغة ، ولتهذيب الفكرة ايضاً . إلا اننا لا نصغي فقط إلى ما تفصح عنه بل الى ما يستتر خلفها من ابتهال متيّم أو وعيد قتال يمنحان النشيد حنانه أو هياجه . وهذا ما عنيت به عبقرية راسين اكثر من عنايتها بالطابع الاخلاقي أو المرئي للمجتمعات القديمة أو الغربية . حتى إذا جعل الموسيقي غلوك Glücke بطلات راسين ينشدن عواطفهن اعطى ذلك الشعر تتمته الطبيعية ، واستمر به في اتجاهه الأصلي . ولم يكن في فرنسا ، في القرن السابع عشر ، إلا قليل من العلاقات المتبادلة بين الشعر والتصوير .

وفي نهاية القرن الثامن عشر ، تجاوز الكاتب الفرنسي صراحة النطاق الأخلاقي ليلحق بالأدب العالم المنظور ، عالم اللون والأشكال . ولقد املى هذه الثورة على الأدب الفرنسي الحديث ، عبقرية بعض المؤلفين مثل شاتوبريان وشينيه خاصة ، وكلاهما شاعر ، احدهما نثراً والآخر نظماً. وأول ماينبغي لنا أن نلاحظه في التراث الوفير الذي تركه شاتوبريان هو « الطابع التاريخي » ، لا في ابحاثه التاريخية بحد ذاتها ، بل بالنسبة الى شاعرية الماضي ، وقدرته على الايحاء وهي التي تبدو عنصراً اساسياً من عناصر عبقريته حتى في قصصه الملحمي أو الروائي . وحافظ شاتوبريان طوال حياته المديدة سواء في كتبه أم في اسفاره أم في سياسته كرجل دولة ، على هذا الميل الى الخيال الذي صاحبه في رحلاته وفي مطالعاته .

والذي كان ينتزعه دائماً من حياته الحاضرة ليجمله يتيه في ذكرياته . انه من سلالة الكلت Celte ، تجتذبه العزلة التي يحلق فيها خياله طليقاً . ولقد تذوقها منــــذ مراهقته في غابات كومبورغ Combourg كما اعتاد ان يخلق اطيافاً حية ، وكائنات من بنات أفكاره ، تنبعث من المنظر ومن تأمله فيه . وهو في اجمـات امريكا ، وفوق الأطلال الرومانية ، وفي مواقع الأساطير من بلاد اليونان ، ومقاطعة يهودا ، واسبانيا ، وفي جميـع مناطق البحر الابيض المتوسط التي لازمته فيها العاطفة التي سمّاها سأمه ولم تكن سوى لذة كئيبة متولدة عن عبقريته المبدعة ، كان يضم اليه الارواح التائهة والاشباح الواهنة التي تغفو في السكون ، فيؤلف منها البطلات الشاحبات الناعمات التي يخفق لها فؤاده . وكان على بينة من أمر تلك الموهبة التي انفردت بها عبقريته ، وتلك الملكة القصصية التي تستيقظ في خـــلوات الطبيعة الرائعات ، أو أمام منظر مفعم بالذكريات التاريخية . وهو في سبيل ان ينظم ملحمة من كل ذلك ، رحل الى ايطاليا واليونان والشرق . فنشأ أبطاله اودور Eudore وسيمودوسيه Cymodocée وفيليدا Velléda كما ينشأ أبطال الاساطير من التأمل في المواقع الشهيرة والاطلال . ويرعى شاتوبريان ، كما لو كانت شعلة عبقريته ، هذه الملكة المعهودة عن سكان بروتاني والتي تجعله يستسلم للأحلام أمام الحجارة العتيقة ، وهذه المخيلة التي اختصت بها الشعوب الفتية لتبعث الاساطير وتحيي المناظر والخرائب . وهكذا ارتقى مبـاشرة الى ينابيـع الشعر الهوميري واكتشف نضارة المسيحية البدائية . ولما عاود قراءة الاوديسة ، وكان أول عهـده بها على مقاعد الدراسة ، استرجـع الاتصال بأسباب الحياة فخاض في نصوص المؤرخين القدامى ، وأتى منها بصور مفاجئة ، وأخرج منها برابرة لم يكونوا على الطراز المعهود . وكانت بعض الاوصاف وأيضاً بضعة اسماء لها مقاطع متنافرة ، تكشف للقراء عن انسانية شمالية ،

وتوجه الخيال الروماني ولمدة طويلة ، نحو مناطق واحقاب اقل اشراقاً من التاريخ القـــديم للبحر الابيض المتوسط . وأقرّ بعض المؤرخين مثل اوغستان تييري Augustin Thierry انهم اكتشفوا ميلهم واسلوبهم التصويري حين اقتفوا أثر الجيش الميروفنجي وهو يقاتل بقيـادة فاراموند Pharamond في تلك السنوات الاولى من القرن التاسع عشر ، حملت عبقرية شاتوبريان الطابـع الملحمي وأهدته الى مهـــد التاريـخ الناشيء .

أضف الى ذلك مساهمة آثار القرون الوسطى في تغذية الخيال التاريخي . وكان لا بد من الصور لأحياء علم القـائمين على الوثائق . وقال ميشليه Michelet المؤرخ ذو الخيال المجنح الذي صور الحياة الماضية متجاوزاً نصوص الوثائق ، انه وعى رسالته ووضح أسس طريقته ، إن صح القول ، في متحف الأوغستان Augustins وكان ديراً اعرض عنه رهبانه ، فجمع فيه لونوار Lenoir لفترة من الزمن ، لما عصفت الثورة ، عدداً من القبور والتماثيل وقطعاً متنوعة انفصلت عن آثار مهجورة أو خربة . وهذه المجموعة التي اشتملت على كمية كبرى من انتاج القرون الوسطى والنهضة ، قد تبعثرت منذ عودة الملكية الى فرنسا . فاستردت القبور مكانها في المؤسسات التي اعيدت الى العبادة . وما تعذر الحـاقه بكنيسته الاصلية اقتناه متحف اللوفر . ولا تزال بقايا هامة من هندسة العمارة في مدرسة الفنون الجميلة التي تشغل اليوم دير الاوغستان القديم . ونحن نتخيل ، استناداً الى اقوال المعاصرين والى بعض النقوش ، الطاقة العـاطفية التي كانت تشع من ذلك الحطام المتبقي من فرنسا القديمة . ولم يؤدّ وقتئذ دوره الأثري ووظيفته كشاهد يشهد للتاريخ العلمي النزيه . ولم يكونوا من العلمـــاء اولئك الذين اقبلوا عليه ليتفحصوا اسلوبه ، ويتحروا تاريخه وصانعه . ثم ان فهم العالم الوسيط كان في ذلك

الوقت بدائياً بعض الشيء . فلم ينشأ بعد تقديس الـكاتدرائيات القوطية . وبدت قطعاً تماثيل الموتى فوق قبورهم من سلالة بربرية غير مألوفة. ولم تـكن هذه الآثار آنئذ مما تقتنيه المتاحف ، ومازال واضحاً الجرح الذي مزقها ونزعها من سكون الموت . ولعل فرنسا الحديثة ، في ذاك المأوى الذي ضم حجارة عاجزة وقبوراً منبوشة ، قد ساورها بعض الندم او تبكيت الضمير لهذا العنف البالغ ولهـــذا الجحود الذي اصاب تحفاً عائلية مقدسة . وانبثق من متحف لونوار احساس قومي يقارب التكريم والعبادة . كذلك كان اوائل النصارى يجددون العهد لدينهم في الديماميس ، على قبر شهدائهم . وكل ما كان منسياً شائناً ومضطهداً، كالفن الوسيط منذ عصر النهضة والمسيحية ابان الثورة ، استرد هيبته في النفوس بفضل بلاغة الحجر الأصم . وما اخطأ شاتوبريان في كتابه « عبقرية النصرانية » حين وجـه الانتباه الى المواعظ التي تلقيها الصور البكماء . فتكشف للناس فجأة عصر وسيط غريب وخفي يؤثر فيهم ويثير الصور في خواطرهم . ولبضع سنوات بدا إزاءه جمال التماثيل الرخامية القديمة بارداً ومجرداً .

وبعث ميشليه تلك القرون الوسطى المتوارية خلف الاحتقار السائد للفن القوطي والمدفونة في صدور الرهبان . وأعاد الحياة الى الوثائق والاخبار بما اسبغ عليها من الوان وما احاطها من عطف . ونفذت هذه الالوان في التاريخ بواسطة الآثار والشعر . فكان فيكتور هوغو رائداً في هذا المجال على قدر ما كان المؤرخون المحترفون . وروايته « نوتردام البارزية » كبيان في ، أعظم أهمية من مقدمـــة « كروموبل » Cromwell . وديوانه « اسطورة العصور » لايختلف كثيراً عن كتاب ميشليه « تاريخ فرنسا » بلهجته المسيحية وشدة الوانه . لكنه تاريخ للعالم يضم جميع العهود . تتعاقب فيه القصائد وفق تسلسل زمني معقول ، ولها اصول

متباينة . الا أنها دائماً تميز حقبة تاريخية وحضارة ما . وكلما أضاف الشاعر الى ديوانه احداثاً جديدة ، احتلت النزعة الرمزية والفلسفة مكاناً اوسع في التاريخ. وكانت شخصيته كرسول تدبغ بعض الشيء شخصيته كمؤرخ . وهو يبني في مطلع كتابه شيئاً أشبه بالمدخل الفخم يفرده لحادث الخليقة . ويختم ديوانه بتحلاق مرنح يغيب في فراغ الكواكب وفي الرحاب الالهية اللامتناهية . وانطلقت مخيلة هوغو من التاريخ والملحمة،فاستلهمت ابرز النصوص في قصة الانسان ، مثل توراة بوز Booz ، وانجيل لعازار ، وكتابة اشورية قديمة ، وكاساندرا Cassandre التي وصفها اسكيلوس،ووقعةالترموبيل Thermopyles كما جاءت على لسان هيرودوت، وروما الامبراطورية كما وصفها جوفينال Juvénal وسويتون Suétone وملحمة رولاند . وفي كل قصيدة يضفي الشاعر من الوانه على النموذج . فيتلخص التاريخ ببضع لوحات ساطعة تمنحها مهارة المؤلف ميزة في الأداء وجزالة غنائية تصونها من كل تبذل أو تخيل رخيص . وهو يحاكي ، برنة الفاظه وتنوع ايقاعه ، محاكاة بارعة، النص الذي اخذعنه؛ كرصانة التوراة ، وبساطة الانجيل ، وقسوة الكتابة الاشورية الجافة ، وثرثرة هيرودوت ، وشتائم جوفينال ، والمبالغة في شجاعة فرسان الاساطير . والكلمة عند هوغو تشع دائما باللون واللحن . فقد خلت « ملحمة رولاند »من الصور ، بينما نلقى الصور في كل بيت من أبيات «اسطورة العصور». وامتدت بين النشيدين سحابة سبعة او ثمانية قرون من النشاط الفني ، بعثها من مرقدها علم الآثار الرومانسي . فعاد الى الوجود الامراء الاقطاعيون والاسلحة المعدنية ، وصور القديسين على الزجاج الملون ، وتماثيل الموتى المضطجعين فوق قبورهم . وثمة قصائد في ملحمة هوغو مثل « وردة الاميرة الاسبانية » تذكرنا بلوحات فيلاسكيز Vélasquez واخرى مثل « الاحتفال عند تيريزه » تشابه لوحات

واتو . والكتاب باسره كان من المستحيل وضعه في عصر غير ذلك الذي فتح العديد من المتاحف وسعى الى حماية الحجارة العتيقة .

• • •

واسهمت السيطرة المتزايدة للنظرة الواقعية ، في القرن التاسع عشر ، في ازدهار فن القصة . فهو ابسط الألوان الأدبية ، واقلها عرقلة بالشروط التقنية . ويتألف من رواية نثرية تتناول الأخلاق والعواطف وتحوي صوراً وتحليلا نفسيا ، وتتنبأ بالمستقبل أو تسرد التاريخ . وتلاقي القصة التاريخية رواجاً كبيراً بين الناس . ومن ميزاتها انها تتيح للمؤلف بعض الحرية ، وتشبع شوق القارىء الى معرفة الماضي ، ذلك الشوق الذي يضفي كثيراً من المتعة على قراءة «المذكرات» . وسواء عرضت لشخصيات حقيقية اشتهرت في عصرها ، ام اقتصرت على شخصيات وهمية ، فان سمتها الاولى ينبغي ان تكون طبعاً الحقيقة ، أو على الأصح ، «الطابع» المحتمل . وقد تكون القصة التاريخية ، كالقصة المعاصرة ، بعيدة عن الواقع . وقد تنتجها مخيلة متوقدة بعض التوقد . إلا انه يجب عليها هي ايضاً ان تشخص للقارىء ماترويه وان تحمله على الاعتقاد بحقيقة ماتشير اليه . وقد الف لنا ايضاً كتاب القرن التاسع عشر الروائيون « اسطورة للعصور » تعود بنا الى سكان الكهوف ولا تنتهي قبل نهاية العالم . وتتكاثر هذه الحكايات الخيالية على هامش التاريخ ، على نحو مانمت الأناجيل المزيفة فوق جذع الكتب المقدسة الكنسية . ومن البديهي ان يستمد النص المزور جميع اعتباره من احتماله ، كما تستمد منه القصة التاريخية جميع سحرها . ويستند هذا الاحتمال الى الحقيقة الاخلاقية والى حقيقة المظاهر ، كالازياء والتوابع الاخرى . وكل هذه الظواهر المتحولة التي لا يأبه لها الرجل المعاصر لأنه ألفها . ولكن يتوجب على الكاتب القصصي الاشارة اليها لأنها

غريبة عن القاريء . وهكذا تتضمن الرواية التاريخية استقصاء اثرياً ، تكون الواقعية المعهودة بغنى عنه . وذلك من تقاليد لون ادبي لايخلو من التكلف . وفي المسرح ايضاً يتبادل ابطال المأساة احاديث يفصحون فيها عن امور هم على بينة منها ، وينبغي للملوك والملكات ان يجهروا باسرارهم لبعض اصفيائهم حتى يطلع عليها الجمهور .

واجرأ رواية تاريخية عرفها الادب الفرنسي الحديث واكثرها ابتكاراً ، هي بلا ريب رواية سالامبو Salammbô لغوستاف فلوبير . ولم يقم كاتب آخر بمحاولة اجمل منها لتطبيق مقتضيات النزعة الواقعية وخصائصها على ماض اقل الفة واقل توقعاً . كذلك لايوجد مثال اكثر اقناعاً للدلالة على المخيلة المبدعة عند كاتب يحول نشاطه الخلاق من الواقع المباشر الى الفرضية التاريخية ، ونحن نلمس هنا لمس اليد سيطرة علم الآثار على الابداع الادبي . وهذا الاستقصاء الاثري ، مهما بلغ من الأناة ، لايستطيع وحده ان يبعث الى الحياة حضارة بعيدة وغريبة ومجهولة مثل حضارة قرطاجة القديمة . وبوسع النصوص والتحف الفنية ان تمد الكاتب ببعض الالوان الساطعة والتصويرية وبكل مايوفر للقصة طابعها الاجنبي ويثير الانتباه ويجعلنا نبتعد عن حياتنا الحاضرة . لكن ذلك العدد الوفير من التفاصيل لايؤلف عالماً حياً ، ولا يمكنه ان يزودنا بتلك النظرة الاجمالية ، ولاان يشكل هذا الوسط المحتمل الذي ينبغي ان تجري فيه احداث الرواية حتى يكون للقصة طابع الاحتمال الذي يوهمنا بالحياة . وكان يتهدد قصة سالامبو ان تظهر فيها قارطاجة وافريقيا كالبناء المصطنع أو كالمجموعة المتنافرة من الوثائق التاريخية . فوجب على المؤلف ان يخلق جواً يتنفس فيه القراء وطابعاً عاماً . وكان عليه ان يألف مظاهر المدينة والصحراء ، ومشاهد الحياة اليومية ، اي ان يلم ، على وجه الضبط

بكل مايستمصي على الأستقصاء الأثري . وما من شك في ان فلوبير لم تنقصه الذكريات للقيام بتصوير هذه الامور وما يحيط بها من ديكور اساسي . وكان قد زود ذاكرته بكل مايلزمه من مناظر . وعهدنا بهذه الانطباعات التي تردنا من الطبيعة ، انها تتحدد وتتغير وتتوضح بفضل الثقافة التي تتلقاها من الصور. واعترف فلوبير نفسه انه لايعلم احداً من الناس اقرب الى الحقيقة في وصف الشرق من الفنان دوكامب Decamps . ولو فاتنا هذا الاقرار ، لكان من المستحيل علينا ، لدى قراءة سالامبو ، ألا نذكر تلك اللوحات الصغيرة ذات الالوان المحروقة التي وضعها المستشرق الكبير . فاذا لم يستبق القارىء في ذهنه إلا ذكرى غامضة عن هذه اللوحات ، بقيت اوصاف الكاتب بالنسبة اليه اقرب الى الموسيقى منها الى بعث المناظر في خاطره ؛ إذ لاتقوى الالفاظ إلا على ايقاظ صور غافيه في النفس ، ولا تستطيع خلق صور جديدة . وتعيد النفحة الشعرية في سالامبو الى اذهاننا تلك النفحة التي ساعدت دوكامب على احياء عالم التوراة . وهي تسعى وراء الماضي البعيد في مواضيع الاستشراق . فالقارة الافريقية التي وصفها المؤلف، والمدن القائمة المتراصة التي تعلوها سماء حمراء ، والصخور الوعرة ذات الظلال الحالكة ، والاشكال الغريبة التي تمثل حيوانات أو بشراً وكأنهم صهروا أو دلقوا في لون اشقر داكن ، ومعركة اكس Aix هذه المظيمة على صفرها ، التي تعلي فيها فوق صخرة قاحلة كتلة غامضة عنيفة وانسانية بائسة ورائعة ، والدماء التي تجف في الشمس ، والتصوير الذي هو مزيج من القطران والبارود ، تلك هي الانطباعات التي نحملها عن لوحات دوكامب . وهي ايضاً الصور التي تعيننا على فهم اوصاف الروائي . وهناك مصور آخر غينيه Guignet خامل الذكر في أيامنا، كان قد اطلع فلوبير على البرابرة المتوحشين الذين اتى على ذكرهم فيا بعد .

وزودته الوثائق التاريخية المعروفة آنئذ بمعلومات دقيقة حول الاسلحة والازياء والتوابع الاخرى . بيد ان التصوير المعاصر كان عوناً لمخيلة الكاتب إذ اسبغ اللون والحياة على تلك الوثائق الجامدة . ولقد حاول دولاكروا وهوراس فيرنيه وشاسيريو Chassériau ، قبل ظهور سالامبو ، بعث الحضارات الاسيوية القديمة. وكان فيرنيه ، في لوحة شهيرة ، قد مثل الفتاة جوديت Judith واقفة بالقرب من القائد هولوفرن Holopherne النائم في فراشه في اللحظة التي همت فيها بجذ رأسه بضربة سيف . وعلقت هذه الصورة بذاكرة فلوبير عندما وضع بطلته سالامبو في موقف مماثل ، إزاء ماثو Mathô ، تحت الخيمة . ويبدو وصف القائد الليبي النائم مقتبساً من اللوحة . قال فلوبير : « وكان ماثو كالرجل الثمل مضطجعاً على جنبه ، وقد تجاوزت ذراعه حافة السرير ، فارتفع قليلاً وشاحه الموشى بالآلىء وحسر عن جبينه ، وباعدت فكيه ابتسامة ، فلمعت اسنانه وسط لحيته السوداء ، وهومت في جفنيه المطبقين نصف اطباق بهجة صامتة كانت محقرة للفتاة ». مثل هذا الوصف الحي الذي يصور به فلوبير بطله ماثو هو افضل ما يمكن ان يوصف به هولوفرن الذي وصفه فيرنيه . كذلك اقتبس فلوبير من اللوحات الجزائرية التي صورها فيرنيه وشاسيريو شخصية الجزائري نار هافاس Narr - Havas . وكان فارساً ذا ابتسامة غامضة ، يظهر ويختفي اسرع من لمح البصر . وهو اختل من ذئب . وإذا سار به جواده الجميل خبباً تطاير وراءه برنسه الابيض . على ان معظم هذه الاعمال التصويرية قد اهملت في ايامنا بعد ان اجتذبت انتباه الجمهور الباريزي حوالي عام ١٨٤٠ . ولا يجوز لنا ان ننسى ان ديكامب وفيرنيه كانا اكثر الفنانين حظوة عند الشعب . ولا يدهشنا ابداً ان تملأ لوحاتهما ذاكرة طالب شاب يطمح الى المجد الادبي . وقد ادى به تأمله في الصور الى تحويل نزعته الادبية وانتقاله من الغنائية

العاطفية والخطابية الى القصص الوصفي . وفي عزلته في قرية كرواسيه Croisset بعد مضي خمسة عشر او عشرين عاماً ، حينما جد في احياء قرطاجة ، امتزجت في ذهنه اللوحات التي اعجب بها قديماً واختلطت بذكريات اسفاره فبعثت الوثائق التي اطلع عليها وخلعت عليها اللون والحياة . واذا نحن استطعنا ، بدءاً من الانتاج الفني الناجز ، ان نساير مجرى الابداع العبقري وان نتتبع تلك الكيمياء الفكرية في ردودها الغامضة ، لوصلنا في نهاية المطاف الى بعض الصور الاولية التي تولدت منها الرواية : أي الى حرب ونساء ، ومجازر وغرام ، وجنود مرتزقة ، والاميرة سالامبو . وهذان هما الموضوعان الكبيران اللذان يتداخلان في الكتاب . وهناك لوحتان شهيرتان جداً آنئذ تمثلان الموضوعين ، لأنهما كانتا الاصل الذي انحدرا منه : ونعني بهما لوحة دوكامب « هزيمة الكمبر في وقعة اكس » ولوحة فيرنيه « جوديت وهولوفرن » . ولا يستطيع اكثر الناس اطلاعاً إلا ان يضيف بعض الحوادث الثانوية الى تلك الصور التي تستبد بالعقول . وهكذا ، لم يكن لهذه المحاولة الغريبة الشاذة في سبيل احياء عالم قرطاجة ان يتصورها انسان لو لم يسبقه الى الوجود جيل من المصورين المستشرقين الذين هيأوا واخصبوا مخيلة الكاتب والجمهور .

وربما أدت هذه المحاولة لاحياء عالم مضى ، الى تحويل الادب عن وجهته التي انفرد بهـــا والتي لا ينازعه فيها فن آخر ؛ ألا وهي تصوير المشاعر وتحليل الافكار . وتعترض هذه المحاولة عادة عقبة ادركها فلوبير لكنه لم يتمكن من تجنبها دائماً . فهو لم يتمالك عن وصف الزمان والمكان كما يراهما انسان حديث ، مع أنه عني عناية كبرى بتفادي الخطأ التاريخي والابتعاد عن مزج امور وعواطف راهنة بتاريخه القديم . وتلك نغمة نابية من الناحية الادبية او بالاحرى من الناحية

التاريخية . ولا يمكن ان تكون القصة الادبية الا وصفاً للعواطف الحية التي تضطرب في صدور الناس في الازمنة التي عاشوا فيها . لكن الكاتب ، في صفحاته التصويرية، قد لا يجد مناصاً من أن ينسب الى ابطاله بعض آراء الفنان المعاصر ونظرته الى العالم. واليك، على سبيل المثال، هذه اللوحة التي تمثل سالامبو بسطرين ، قال : «وشاهدها الجند ليلا في شرفة قصرها ، راكعة للنجوم بين زوابع اللهب المتصاعدة من المجامر (والتي يتضوع منها العطر) . وهذه صورة رائعة . بيد ان الجند الذين احتفظوا بها في ذاكرتهم ، كانوا ينظرون الى الوجود نظرة مصوري مدرسة بومبي الحديثة في عهد الامبراطورية الثانية . ولا شك في أن ادخال العنصر التصويري في الادب من ميزات القصة التاريخية . لكنه يؤدي الى مزج العادات البصرية الحاضرة بالعالم الماضي . فينقاد المؤلف الى وصف اشياء لم يأبه لها ابطاله اذ كانت من الامور الثانوية ذات الصلة الوثيقة بحياتهم اليومية . الا انه من المفيد فائدة تاريخية ان يأتي على ذكرها ، لأنها زالت من الوجود وباتت صالحة لابراز الطابع المحلي للوحة . وقد يساق ايضاً الى ان يظهرنا على جوانب من الطبيعة لم تدخل في روع الناس آنئذ . فنحن نقرأ في سالامبو وصفا لبزوغ الفجر وانطفاء الشفق . ونتساءل هل كان في معسكر المرتزقة مصورون ليروا تلك المناظر على هذا النحو؟ والحقيقة انهـــا انطباعات خاصة استمدها فلوبير من أسفاره ، الا ان البرابرة والقرطاجيين لم يعاينوا مثله لوحات دوكامب .

وما من ريب في ان فلوبـــير قد أحس بصعوبة التوفيق بين التصوير الاستشراقي والتحليل النفسي لذاك القوم من البرابرة . فلم يسرف في وصف المناظر . فجاءت دائما مقتضبة ولها في الغالب صفة الضرورة . ومع هذا ، كم القى الكاتب من الوان وكم عرض من رسوم سريعة نصب عين القارىء ، بينما لم يوجد انسان

واحد لكي يلاحظها ، أو يلتقطها بحدقته ؟ فهو ينسى انه روائي ، أي شاهد يشهد الواقعة التي حضرها ، ويستحيل الى مصور يرصد الاشياء حتى يصفها بحد ذاتها. مستقلة عن الفكر الذي وعاها ، فلا يملك نفسه عن القول ، اثناء المعركة ، ان « الشمس كانت تفجر الشرر من السيوف » .ونحن نــــذكر في الفصل المسمى « استعراض الفأس » الصور الختامية ، بعد نهاية المجزرة المريعة ، حين يقول : « آنئذ نهض احد الاسودوطفق يمشي . فارتسم شكله الهائل ظلا اسودعلىصفحة السماء الارجوانية الممتدة خلفه . حتى اذا دنا من الرجل ، طرحه بضربة واحدة ثم علاه متمدداً على بطنه ، واخذ يسحب احشاءه رويداً رويداً باطرافانيابه » . ولقد حدثنا فلوبير انه لم يبق وقتئذ بربري واحد كي يتأمل هذه اللوحة الرائعة ، لكنه تخيلهافيذهنه . ونحن ندرك في هذه الصورة ، لوحات دوكامب ودولا كروا وتماثيل باريك Barye البرونزية . فهو يضمن القصة التاريخية المبادىء الجمالية للفنان ونظرته الخاصة ، فيضع مشاهد لها قيمتها في ذاتها ، مستقلة عن الاشخاص الذين يؤدون فيها دوراً ما ، حتى لو لم يوجد انسان واحد لينظر اليها ، فيكتسب وصفه هذا قيمة ذاتية ، ان هو لم يؤثر في النظرة الاخلاقية للرواية .

وفي « محنة القديس انطوان »، تلك القصة التي شغلت فلوبير طيلة حياته لأدبية ، يظهر لنا على نحو اوضح ، سيطرة التشكيل على مخيلته واسلوبه . وبين ايدينا روايتان لهذا الكتاب : الاولى تحمل طابعاً غنائياً وخطابياً وضعها كاتب عليم بفنون البلاغة ، والثانية ، التي نشرت بعد زمن طويل ، يغلب عليها الطابع الوصفي . وفي الفترة بينهما ، كان المؤلف قد ادخر الصور في خاطره . فكانت الرؤى المحمومة للناسك العجوز ، اشبه بحفلات الفانوس السحري التي تعرض لنا فيها اعمال مدرسة بومبي الجديدة في عهد الامبراطورية الثانية . فنرى فيها قيصر في

قصره الرخامي ، والجمهور الغفير الذي احتل مدرجات السيرك ، والبقعة العاتمة التي تمثل شهداء النصارى في الباحة الشامسة ، وتهجد المسيحيين في الديماس ، والوحوش التي تدب متثاقلة تحت سوط مروضيها . وما الناسك في صعيد مصر إلا فلوبير نفسه في عزلته في قرية كرواسه ، يتذكر لوحات جيروم Gérôme وكوتور Couture وهامون Hamon وغلير Gleyre وغوستاف بولانجه G. Boulanger واميل ليفي E . lévy وبوغرو Bouguerean وكثير غيرهم من الفنانين المغمورين . وهكذا كان في حوزة القديس انطوان العاكف على توراته جدول المصورين الفرنسيين . وعندما يتحول فلوبير من التاريخ الى الفلسفة يظل مع ذلك وفياً للتصوير . ويستقر حينئذ تفكيره في لوحات غوستاف مورو G.moreau . وهذا التصوير من المينا والعاج يفتن الكاتب الذي ينحت الفاظه . بينما تذهب بالفنان الفيلسوف لوحات « الشباب والموت » و « ابي الهول والخرافة » الى تلك المجاهل التي تختلط فيها التقمصات والاساطير . وفي اندماج الاشكال العابثة ، يظهر احيانا احد هذه الكائنات الخرافية المتجمدة التي تنشأ من تلقيح الفكر والتشكيل تلقيحاً بارداً .

واذا ماتطرق الكاتب الى الهة الاولمب ، وهي من خلق الفن الاغريقي ، كانت اوصافه دقيقة كالملاحظات التي تدون في قائمة من الاعمال الفنية . ويبدو انها تظهرنا على متحف للنحت والتصوير القديم . ولنفترض هذه القائمة من الآثار :

قائمة الأرباب اليونانية

التماثيل

١ — جوبيتر — متربع على عرشه . جسيم عاري الجذع . يحمل شمار النصر بيد وبالأخرى الصاعقة . نسره تحت قدميه . مرفوع الرأس.

(تمثال من رخام باروس) وهو نموذج مصغر عن تمثال فيدياس في اولمبيا . وربما اضيف اليه النسر في عهد لاحق وفي الفترة الهلينيستية .

٢ — مينرفا — واقفة على قاعدة وتعتمد على رمحها . يستر صدرها جلد الغورغون Gorgone . ويهبط ثوب من الكتان ذو ثنيات منتظمة حتى اظافر قدميها .

(تمثال من باروس) وهي نسخة مصغرة عن تمثال فيدياس الشهير في البارتنون Parthénon . يمكن تعرفها رغم فقدان هامتها وخوذتها ذات الرؤوس الاربعة .

٣ — هرقل — يستند الى هراوته .

(من رخام باروس) تقليد لتمثال ليزيب .

٤ — باكوس — في عربة منخفضة جداً. يجرها اوس جراً بطيئاً . متهدل الجسم. امرد تزين جبهته اغصان الكرمة . يمضي وبيده كأس تفيض خمراً . وإلى جانبه سيلان Silène يترنح على حمار . والاله بان Pan ذو الاذنين المدببتين ينفخ في مزمار . وتقرع الطبول جماعة ميالونيد mimalloneides . وتنثر الزهور فتيات ميناد Ménades . وتتلفت الباكانت Bacchantes الى الوراء . وقد تبعثر شعرهن .

(مرمر) وهذا نقش في تابوت باسلوب هلنستي من القرن الثالث أو الثاني للميلاد. وغالباً ماأفاد الفنانون من هذا الموضوع في النهضة والعصر الكلاسيكي مثل تيسيان Titien وكراش Carrache وبوسان .

٥ — ديانا ـ وهي تخرج من الغابة ، وقد شمرت ثوبها .
(مرمر) من مدرسة ليزيب .

اللوحات

١ — فينوس ـ تنظر في المرآة . لها شعر اشقر طويل يتدلى على كتفيها. ضامرة النهدين . نحيلة القوام . عريضة الارداف وكأنها اطار قيثارة . مفتولة الفخذين . حول ركبتيها نقرتان . صغيرة القدمين . بالقرب من فمها ترفرف فراشة . ويرسم حولها ضياء جسمها هالة من الصدف الناصع . واللوحة الاصلية هي بلا ريب تقليد للوحة ابيل Apelle الشهيرة التي تمثل اناديومين Anadyomène . لكن النسخة الحالية منقحة تنقيحاً شديداً من أحد تلاميذ بوشيه Boucher .

٢ — جونون ـ لبست تاجاً ينطلق كالبخار . وشاح يتطاير في الجو قطعة صورة لعلها من بومبي .

٣ — نبتون ـ يمتطي درفيلا يشق بزعانفه مساحة زرقاء كبرى تمثل السماء أو البحر . لأن منظر المحيط يتمم منظر الاثير الازرق ، فيمتزج الماء بالهواء .
اصل اللوحة مجهول . وهي تنقل صورة اصلية من العهد الاسكندراني .

٤ — بلوتون ـ يرتدي معطفاً اسود كالليل . ويلبس تاجاً مرصعاً بالماس. ويحمل صولجاناً من الابنوس . لوحة مشتبهة . لعلها صورة شعبية كانجد منها في جحيم « محنة القديس انطوان » . على مسرح العرائس .

٥ — مارس — يرتدي درعاً من الفلز . في هيئة الهائج يلوح بترسه وسيفه .
ليس لهذه اللوحة اصل قديم . وتبدو مستوحاة من بعض اعمال
روبنز Rubens .
٦ — ابولون — مشرق الوجه . يقود بذراعه اليمنى المتدة اربعة جياد بيضاء
وهي تجري .
يلوح ان هذه اللوحة مقتبسة من صورة شهيرة للفنان غويدو Guide
٧ — مركور — وضع بصورة مائلة على قوس قزح ، مع شعاره الذى يرمز الى
السلام . والاجنحــــة الصغيرة في قدميه . والقبعة المستديرة
على رأسه .
وهو بلا ريب رسم سريع لروبنز في تصوير الاولب .

وهذا الجدول الوهمي لمتحف خيالي يضم آلهة الأغريق . قد تألف من الأوصاف المنقولة عن صفحة فلوبير التي تعرض ارباب الأولب ، في قصته « محنة القديس انطوان » . وأضيفت فقط بعض الملاحظات الموجزة حول مصـــادر تلك الأعمال الفنية المفترضة ، أي حول مصدر الصور التي وضعها فلوبير .

- ٢ -

اندره شينيه A. Chénier . الصور المقتبسة من الشعر اليوناني وتشكيله - المقارنة الصحيحة والتصوير الكاذب - شاتوبريان رائد المنظر التاريخي - المنظر حالة نفسية .

شينيه شاعر كلاسيكي صرف . يسيل شعره مباشرة من معين قديم . وهو ينتسب الى المدرسة الأسكندرانية الحديثة التي كان اسلوبها ســـائداً في عهد

لويس السادس عشر . ولما كان موته المبكر قد حال دون اتمام انتاجه ونشره، لم تعرف مؤلفاته إلا في الحقبة الرومانسية ومن خلال مجموعة شعرية متناثرة. فضمت اليها المدرسة الرومانسية عام ١٨٣٠ هذا الجدول الرقراق المنحدر من اليونان . وعندما ملّ الناس وصف العواصف والبروق الساقطة ليلاً فوق قرى قديمة ، والتي تتخللها العجائز السحرة ، اكبّ كثير من الشعراء ومنهم موسيه Musset على تلك المرآة التي ترتسم فيهـــا أشكال من المرمر تحت سماء صافية. وجاء هذا الوليد المتأخر الذي نشـــأ في احضان الفن الاغريقي فنزع عن الرومانسية الشمالية ميزتها التي انفردت بها وهي النضارة والشباب . وذكّر القوم أن الفن الكلاسيكي لم ينحط تماماً بانحطاط مدرسة دوليل Delille .

ولقد اكتشف اندره شينيه ، على نحو طبيعي ، اكثر من أي شاعر محدث ، ايقاع الشعر اليوناني وصوره . فجعلنا هذا الأديب الكبير الذي عاش في نهاية القرن الثامن عشر نشعر بنهضة هلينيستية .وكانت الدراسات الأثرية في عصره قد أعادت الى الوجود بعض الصور القديمة . فأظهرت التحريات في بومبي جوانب من الحياة الاسكندرانية . لاتقتصر فقط على الهة جديدة من مقتنيات المتاحف ، بل أبرزت الوسط الذي كان يعيش فيه الناس في العهـــد اليوناني- الروماني من أثاث مألوف ورسوم جدارية وأزياء ومهن . وكان شينيه قد هيأته وراثته لتفهم هذه المجموعة من الصور وتبنيها ، فنطق باليونانية سليقة . ونعني بها يونانية العهود الهلينيستية عندما وحدت اللغة اللهجات اليونية والدورية وجعلت منها لغة عامية مشتركة وعندما تمثل الخيال الأدبي ذاك الازدهـــار التشكيلي والتصويري كالتماثيل الرخامية وموضوعات الرسم . وبهذه النزعة الاسكندرانية يرتبط ذاك الانتاج الرائع القليل لآخر شـاعر غنائي مجيد من

شعراء المدرسة الكلاسيكية الفرنسية واليونانية . ولقد وصلت الينا مؤلفاته في الغالب على هيئة دراسات سريعة ومقالات ، وكأنها صفحات في دفتر رسوم لفنان كبير . فيها أحياناً بعض خطوط نقلت عن الطبيعة أو عن تمثال قديم ، ورسم سريع ، وقطعة من زي ، وبيتان من الشعر ، بل بيت واحد لم يتم تتألق فيه صورة تلازم ذهن القاريء . وفيها أيضاً موضوع كامل وحادث فريد معلق بين مقدمة وخاتمة لا وجود لهما ولكن تنبيء بهما بعض الحواشي العابرة . ولهذه الوثائق دائماً اهمية بالغة اذ تظهرنا على العمل الفني ابان نضجه ، وتطلعنا على الفنان أثناء بحثه واستقصائه وهو يكتشف الدرر وينتقيها ومن ثم ينظمها في العقد . حتى اذا حان جمع تلك الحجارة الكريمة ، لجأ حينئذ الى الوسائل المعتادة . فأوجد الموضوع الذي تندرج فيه هذه القطع المتناثرة . ولا ينشط الخيال الا وسط هذه الأجزاء التي تسعى الى أن تتلاحم مع بعضها . كذلك يشير دفتر شينيه الى الشاعر ، في قراآته ، وهو يلتقط على نحو عابر من تلك الرؤى الرشيقة الخاطفة التي تشكل كل فتنة القصيدة الغنائية ، وتنقاد ، خفيفة الى موسيقى الأبيات . وكانت الميزة الكبرى للأدب اليوناني الأسكندراني انه ضمّن صوراً واضحة في تفاعيل جيدة الايقاع . وورث الغنائيون الرومان مثل اوفيد وفيرجيل هذا السر الثمين ، وحذا شينيه حذوهم . ومما يسّر له الأطلاع على تلك الصناعة الأدبية أنه أفاد ، كالأقدمين هؤلاء ، من الثقافة التصويرية والتشكيلية للفن المعاصر . وكان صغار المصورين ، في القرن الثامن عشر ، مثل كلوديون Clodion وشينار Chinard ، يعبثون هم أيضاً ، على الطريقة الأسكندرانية ، بمرح الحوريات الظريف ، اذ تداعبها آلهة الغابات . وأحب التمارين الأدبية الى قلب شاعرنا أن ينقل الى الوصف اللفظي صورة مرئية .

وغالباً مايكون هذا الوصف السريع من الدقة بحيث يتراءى لنا النموذج الأصلي ماثلاً للعيان ، سواء كان قالباً مصبوباً أم لوحة . ولقد امتازت اليونانية واللاتينية على اللغة الفرنسية الحديثة بحريتهما الكبرى في جمع الألفاظ . فيرينا فيرجيل ، في بيتين من الشعر ، النقوش والأكاليل المحفورة على جوانب كأسين صنعهما الفنان السيمدون Alcimedon الرائع ، بقوله :

وتلتف الكرمة ، بطيئة مرنة ، منقوشة في الكأس

تحمل العناقيد المنتثرة في اللبلاب الشاحب

ويجري البيت اللاتيني الثاني متملقاً الكأس كما يتملق الورق العنقود . لكن العبارة الفرنسية تقتضي تركيباً أقل مرونة ، وتسير فيها المقاطع اللفظية سيراً اكثر انتظاماً . على ان القافية ، إذا اشتملت اللفظة الرئيسية ، ختمت العبارة بصورة واضحة تنطبع في الذهن . ويعرف شينيه هذا السر الجميل ، ويستعمله استعمال الرسام الذي يبرز اشكاله بخط عريض يحيطها به . وهكذا يحملنا الشاعر والمصور على ان ننعم النظر في كل مايعرضان علينا .

كذلك يعلم شينيه ان الوصف لاينبغي له ان يكون تحليلياً . فهو لايلم بجميع أجزاء النموذج . وعليه ان يكون آنياً كالنظرة الانسانية . وكم من الصور اللفظية ، الفائقة في عنايتها ، الدقيقة في جزئياتها ، لاتوضح شيئاً للقارىء لأنها ترصف ، في تعداد رتيب ، تفاصيل يمنع تعاقبها من ان يتشكل المجموع . ويعرف شينيه انه تكفي الاشارة الى هيئة ببضعة خطوط ، او الى

ومضة جفن أو لون الشفاه ، حتى تتكامل الصورة من تلقاء ذاتها . وإليك بيتين يعبران تعبيراً خاطفاً عن كل مايلزم لاحياء وجه نضير ، يقول :

« في مبسم صغير صفان من العاج »

« وفوق عينين زرقاوين جميلتين ،جفن أسود »

بضع لمسات موفقة شملت الرسم واللون والحياة . وفي اتمام الصورة ذهاب رونقها . وأشعار شينيه تفيض بمثل هذه الومضات السريعة .

وغالباً ماتحمل هذه الصور ذكريات تماثيل سابقة . فقد تتلمذ شينيه على النحاتين على غرار أساتذته الأغريق . ولا يمكننا ان نتصور شعره كما لا يمكننا أن نتصور شعراء الاسكندرية ،في مدنية تحطم التماثيل . وهو على علم يقين بآلهة المرمر يميزها وفق جلالها وسنها ، إذ يقول :

« ابولون وباكوس ، يامن تشعان
ربيعاً خالداً دون بقية الأرباب . . .
باكوس وهيمن هذه الآلهة ذات الشباب الدائم »

ولسنا نجد هنا مجرد ذكريات أدبية . انما هي صور يحملها في ذهنه من ألف المتاحف القديمة . وها هي الآن الربة سيبيل Cybèle تتقدم الينا. فيقول :

« أحدقت بها الحور في حقول بيريسانت Bèricynthe
واستوت على ظهر الليث . وبأصابعها الرخصة
تمسكت بلبدته . وقادته في الغابات . . .

ويلوح لنا اننا نرى اللوحة منقوشة في تابوت او في أحد الكؤوس.

وهناك صورة شهيرة بفضل أوصاف أوفيد ، كانت فيما مضى موضوع لوحات كثيرة في الفن القديم ، وهي صورة اختطاف الفتاة اوروبا يقول فيها:

« واستندت الحسناء الى جبين الثور وهي تختلج
« وقبضت بيدها الأخرى ثوبها الصافي في الهواء » .

والصورة سهلة . وهي بلا ريب شائعة . لكنها تظهر ، اكثر من غيرها، المنهل الذي نهل منه خيال الشاعر . فهو يرى ببصيرته ، بعد اوفيد ، تلك الفتاة التي اختطفها الثور ، وهي تطفو على صفحة الماء ، وقد نفخ الهواء ثوبها حتى صار كالشراع . وكان الموضوع الذي تطرق اليه الشعراء معروفاً لدى المصورين وحفظت عنه نسخة على جدران بومبي . وإليك الآن صورة نحات فيها وصف أدق حفره مثال بعناية وشوق لامرأة تتجه اتجاهاً مخالفاً للريح . يقول :

« وثوبها بحسب الريح يرف من خلفها
« ويرتعش إرتعاشاً خفيفاً بثنيات متموجة
« ويضغط على جسمها ويشده حتى يظهر للعيان
« الدوائر اللطيفة لركبتيها الفاتنتين »

وفي البيت الأخير تكلف تافه بعض الشيء مألوف في ذلك العهد . ولكن يا للرشاقة في تبيان اندفاع الجسم والساقين ضد مقاومة الهواء . وفي التعبير اللفظي لعمل النحات الذي يجعل القماش مرناً وفق جهد السير المعاكس للريح .

واحياناً تشير بعض المذكرات الى تفتح الصورة الاصلية ، فنشاهد هيئات وآراء تشكيلية صرفة ، إذ يقول : « عليّ ان اصور فتيات يقبلن على تمثال احد الآلهة ، وقد امسكن بيد فوق رؤوسهن سلالاً مليئة بالازهار وباليد الاخرى ذيل اثوابهن .. وعليّ ان اقتبس هيئات أخرى من تماثيل الرخام والحجر ومن الصور القديمة » : وهكذا يكشف النقاب عن اسلوب شينيه في الابداع . فالومضة الاولى في ذهنه صورة تشكيلية ، ثم تعقبها الحركة ، والعواطف والصراع النفسي . وهي امور لا يدونها الشاعر مسبقاً ، بل تأتي دائماً في اللحظة المناسبة . اما الشيء الذي لا ينبغي له ان يفقده ، والفكرة الثمينة التي تمنح القصيدة ميزتها الخاصة ، فهي الأشكال الجميلة التي يعرضها علينا والتي تعيش منذ اللحظة الاولى في خاطره على الطريقة اليونانية . لقد كان يتخيل ابياته كما يتخيل النحات تمثاله .

على انه يبقى شاعراً مرتبطاً بعصره ، لا لشيء سوى هذا الجو من الحنان الذي يغمر انتاجه . فهو ينحت حوريات جميلات . بيد ان الرخام يلين تحت يده فيصير جسداً عاشقاً ، شأنه في ذلك شأن التمثال غالاتيه Galatée الذي صنعه بيغماليون Bygmalion .

ولئن كان التشكيل عند شاعرنا اسكندراني النزعة ، إلا ان نظرة حورياته الدامعة هي تماماً تلك التي تبوح بالاضطراب النفسي في فؤاد ساذجات المصور غروز Greuze . واليك هذا المخطط لمسرحية تبشر بقصيدة في اسلوب لويس السادس عشر المحض ، والفكرة الاساسية هي الموضوع المعروف الذي يمثل اخيل Achille عند بنات ليكوميد Lycomède . وتشرح المقدمة في تحليل

لطيف هيئات الاشخاص وامارات الوجوه . كان دلك حين اكتشف اوليس الداهية ان اخيل يختبيء في جماعة الشقيقات الشابات ، اي ان ذئباً يتخفى بين النعاج الشقراء . يقول : « وغضت طرفهـــا الحسناء ديدامي Deidamie وهي واقفة بالقرب من اخيل وطأطأت رأسها واصطبغ وجهها بحمرة اللهب لاتدري اين تتوارى ... اما ابوها ليكوميد الذي اعترته الدهشة فقد القى نظرة عابسة لاعلى اخيل ، بل عليها ... وذعرت الفتيـــات من الخطر الذي الم بهن ... واشرن الى ديدامي هاتفات ... وارتسمت على شفاههن ابتسامة تعني انهن على علم بما يجري حولهن » . وبذلك تحول مغزى هذه التمثيلية الصغـــيرة . وتبين للقاريء ان تلك الحمامات البيض لا يقل دهاؤها عن دهاء اوليس . فقد ادركت وجود الرخم بينها . وتلك حادثة جديرة بان تكون موضوع قصة من قصص لافونتين La Fontaine . ولكن التصوير هنـــا اظرف من القصص أو المشهد المسرحي . لأن طرافة الرواية هي في الصمت واحمرار الوجه ومظاهر الرياء والابتسامات الخفية . فهي اشبه بفضيحة في دير راهبات تنفجر انفجاراً صامتاً امام افواه مغلقة وجفون مطرقة . وينكر عـــادة مؤرخو الفن في شروحهم موضوعات من هذا القبيل لأن التحليل النفسي فيها يسيطر على التشكيل . وقد حكم على جزء كبير من التصوير الكلاسيكي الفرنسي —وبخاصة اعمال بوسان— بتهمة شائنة وهي انه تصوير ادبي . وفي مثل هذه التعـــاريف النظرية كم من التقاليد التي ينبغي اعادة النظر فيها ! والمسرح هو الذي غالباً ما يكون متصنعاً لأنه يجعل ابطاله يجهرون بمشاعر تظل في كثير من الأحيان صامتة غامضة حتى بالنسبة الى اولئك الذين يحسون بها . والكاتب الروائي هو الذي يبـدو قليل التحفظ لانه يجتهد في ان يجلو لنا بوضوح آلية الأهواء التي تكسوها الحياة ،

مع ذالك ، بالغموض والخفاء . افلا يكون التصوير ، في اظهاره الحركات والأمارات ، اقرب الى الواقع ذي النوايا الصامتة من عالم المسرح الذي يصرخ فيه الممثل ما ينبغي له اخفاؤه ومن عالم القصة حيث يفكك صانع الساعات نوابضها بدلاً من ان يشير الى الزمن على عقاربها؟ ولا شك في ان لوحة غروز Greuze « المخطوبة القروية » تتسم قليلاً بسمة التكلف . وان العواطف في هذه المسرحية المنزلية الصغيرة لم تستمد من فلاحي لابروييرأو بلزاك أو زولا . على ان مصطلحات الاخراج المسرحي والتحليل النفسي لا تصدمنا قطعاً اكثر من تقاليد الادب الريفي في المسرح أو الرواية ، ويدور بحثنا حول صلاح كل من التصوير والأدب في عرض الافعال الانسانية . ومن البديهي ان يكون الحادث الفجائي من نوع اعلان الخطوبة اقرب الى المشهد الحي الصامت ، كما يصوره فراغونار Fragonard ، منه الى مسرحية ماريفو التي يشرح فيها الممثلون شرحاً انيقاً لجمهور النظارة تلك العواطف التي يجتهدون في اخفائها عن بعضهم بعضاً .

وتدل النزعة التشكيلية عند الشاعر شينيه ، كما تدل دقة التحليل النفسي عند مصوري القرن الثامن عشر ، اننا نفقر الأدب والتصوير اذا خصصنا احدهما بالجمال الشكلي والآخر بالفكر والعاطفة . ولقد رأينا من دراسة أعمال بوسان وواتو كيف استطاعت المدرسة الفنية الفرنسية أن تحيي الوجه والقلب الانساني مستعينة بالعلاقة الوثيقة بينهما .

وتشير هذه العلاقات المفيدة بين الشعر والتصوير الى ان الألوان لم تكن امتيازاً انفردت به الصور كما لم تكن العواطف امتيازاً اختصت به الفنون الأدبية .

ولا شيء احق من المقارنة التي تقرب صورة اليفـــة من صور مجهولة يصعب عرضها . لكن هذه المقارنــة قد تؤدي الى استعاضة أو الى عملية من عمليات التضليل . فينبغي لنا ان ننظر عن كثب الى قيمة العملة المتداولة حتى نتأكد من صلاحها في التبادل . والألفاظ متحولة ومتغيرة تغيراً مخيفاً . ويجدر بناان نراقب ذاك النقد المتقلب بواسطة الصور التيتكون معياراً له. واليك على سبيل المثال منظراً يعتمد على مقارنة شهيرة ، للشاعر موسيه ، انتقيناه بسبب ايجازه ووضوح رسمه الظاهر . يقول :

« كان في الليـــل الاسمر

فوق النـــاقوس الأصفر

القمر

مثل نقطة فوق حرف I »

ولا تعدو اللوحة ان تكون عملاً صبيانياً ظريفاً . ولا يصح انتركن الى هذا المثال في حكمناعلى شاعر اثبت في قصائد اخرى دقة ملاحظته البصرية ورشاقة تصويره الأدبي.فالبيت الاول ينتهي بكلمة « اسمر » التي تقفي «القمر» لكنها تعبر عن احساس غير صحيح ، إذ مامن انســـان لم يلحظ ضوء القمر البارد المشرب بالزرقة . كذلك ينتهي البيت الثاني بصفة لونيــة لايمكن أيضاً تسويغها . فلماذا كان الناقوس اصفر ؟ هل لأنه تقــادم عهده ؟ وهو في غمرة الضياء ، حين يعلوه القمر ، يقف حائلاً امامه ، فيرسم شكلاً قاتماً على سماءفضية . ولئن كان اصفر في وضح النهار ، تحت اشعة الشمس ، فلابد من ان يصـــير الآن كتلة سوداء . والبيت الثالث الذي يتألف من كلمــة « القمر » فهو على

العكس بيت ممتاز . فما من حاجة الى نعت ليصف وجهاً شهيراً كوجه القمر . وتبقى هذه الكلمة المنعزلة معلقة كما تعلق الكوكب في السماء . وأخيراً يرسم البيت الأخير بخط واحد الصورة التي مهدت لها كل تلك المقدمات. وهو مختصر اختصاراً آنياً يثير البهجة بتشبيهه المباغت . لكن حدته الظريفة توهمنا في تقدير قيمته التصويرية ، وهذه الاستعارة ليست بصرية لأنها محالة . ومن المستحيل ان نحل الحرف الافرنسي I تحت نقطته محل قبة الناقوس تحت القمر . فالقرص الفضي يبهر النظر ليلا ولا نرى سواه . ويبدو هائلا ، وقد ازداد ضخامة بتماسه مع الاشكال المنخفضة في الأفق . وربما اعتقد موسيه انه يمكنه ،بنفس القلم الذي يرسم على الورق،ان يصور القمر وناقوسه بنفس الحبر . والواقع انه لو رأى حقاً الكوكب يهبط الى سهم القبة لذهب به فكره الى فانوس من الفوانيس ، او الى مصباح من مصابيح البندقية المثبتة بصاري المركب ، ولما فكر قطعاً تفكير الكاتب الذي يضع نقطة فوق الحرف I . إن الألفاظ هنا لا تفصح ، كما في اشعار شينيه ، عن صورة مرئية بل هي توحي ايحاء كاذباً لا يثير في الذهن اي صورة محتملة .

. . .

وشاتوبريان هو الذي ادخل في الأدب الافرنسي « المنظر التاريخي » . وهو وصف موقع مكرّم توحي اطلاله بالتاريخ والأساطير وتمنح الشعر القديم من الاحتمال وألوان الحياة مايجعل الغيوم نفسها في السماء تبدو وكأنها تطفح بالخرافة . ولقد أطلعنا في مذكراته عن سر صنعته . فهو يستسلم للانفعال الذي ينتج عن الأحلام التي تطوف به أمام منظر لطيف أو رائع .

ثم يخلق أبطـــالاً خياليين يكسبون تلك الروح الكامنة في الطبيعة الصامتة صوتاً واهواء وجمالاً انسانياً . وكان قـــد رأى في غابات امريكا قوماً من « البدائيين » انبثقوا أمامه ، بل واناساً قذفت بهم أوروبا العجوز ، يعـبرون بمشاعر لاهبة وبيان فخم عن عزلة الطبيعة وسكونها . وتلك الحورية التي طالما اقتفى أثرها في براح كومبورغ Combourg ماونى يبحث عنها على ضفاف نهر المسيسيبي ويناديها بأسماء أخرى . لكنه حين وُجد في الريف الروماني وبث الروح فجأة لا في الغابات والسماء فحسب ، بل أيضاً في التاريـخ والشعر وفي كل ماترسب في ذاكرته من مطالعات « فملأت العصور القديمـة تأملاته بهمساتها الغامضـة . ومنذ ذلك اليوم ، بدت له الطبيعة البكر التي تاق اليها بدافع من شبابه ذات جاذب ضئيل إزاء هـــذا العالم الدفين الذي يلازم صوته العميم خاطر الانسان الهائم في الأطلال . وهو لكي يصغي الى هذا الصوت ، ولكي يمضي على هذا الاتصال بالتاريـخ والأساطير ، سوف يسلك شاتوبريان المسالك الكبرى في البحر الأبيض المتوسط . فكان كتابه « الرحـــلة من باريز الى اورشليم » أشبه بالرد على أسفاره في أمريكا . وحلت الآثار التاريخية محل الطبيعة البكر لتزوده بمواضيـع أدبه الشجي .

ولا يكون أبداً اسلوب شاتوبريان وصفياً لولم تحمل عبارتـه الموسيقية الصور بإيقاعها السامي ولولم يستقر فكره في تلك المشارف التي تطـــل على مصير الانسان . فهو إذن قد وطد العزم في رسالته إلى صديقه فونتان Fontanes على أن يمتنع عن وصف الآثار كما يفعل الدليل ، وإن كان قد صور له « مظاهر روما الخارجية ، وأريافها وأطلالهـــا » . فيبدأ باظهارنا على طريقته فيستدعي

اكثر الانبياء حزناً ويأساً ويستشهد بسور التوراة التي تنـذر بخراب سور بابـل وتتحدث عن قفر المـــدن الميتة وسكونها : وبات الريف الروماني « مجرى خاوياً سالت فيه موجـة عارمة انقضت كما انقضى الشعب الروماني » وهنا تنبت الأطلال في رماد الاجسام وفي حطـام الامبراطوريات ، كما تنبت الغابات في مكان آخر فوق الارض البكر . وفي خلوة الحقول بعض المزارع الشتيتة التي تنطلق منهـــا أشباح موحشة « شاحبة أضنتها الحمى أشبه بتلك الأطياف التي تراود قلاعنا القوطية » . وينقبض فؤاد القاريء لهـذا الخضم من الذكريات وأمام منظر روما هذه التي ورثت سيادة العالم مرتين ، بعد أن استخلفها على الارض الإله ساتورن والنبي يعقوب . إلا أن تصوير هذه الارض الملعونة ربما أذهل المؤلف نفسه بطابعه المشؤوم . فيعود به الخاطر الى الشاعر فيرجيل والى الضياء الوديـع والى اللوحات الميتولوجية التي تتألف في فتنة الشمس والغيوم. وينتهي هذا المقطع الذي تشيـع فيه شاعرية نيرة فينقلنا الى عهد الملك ايفاندر الأركادي حين صعد انياس الورع المرة الأولى أمواج نهر التيبر . هل كان ذلك من وحي فيرجيل ؟ ويسير بنا شاتوبريان الى خليـج نابولي متنعماً في عرض بعض المواقع الساحرة بمجرد تعداد اسمائها الفيرجيلية مثل ابولي Apulie وكابري ، وبوزوليـب Pausilippe وبايس Baïes وكوم Cumes وميزين Misène ، وكانت قد تراءت له منذ عهد قريب . فلم يحاول الأسهاب في وصفهـا . ونعم مافعل . لأن مثل هذه الأسماء أشد وقعاً في نفس القـاريء من التصوير الذي يغص بالصفات والنعوت .

ومنذ ذلك الحين ، تمكن شاتوبريان من موضوعه . ولم يبق عليـه الا أن يلحق عباراته الموسيقية . فكانت الصور الراهنـة توحي بذكريات الشعر

والتاريخ . أو بالأحرى كانت الذكريات هي التي توجه الكاتب في انتقـــاء صوره . فلم يعد قصده أن يصف الأبنية والأطلال . بل راح يستشهد بالفتاة كليليا Clélie و كورنيليا Cornélie في سبيل تحديد جمال حفيداتهن اللواتي يلقاهن في شارع الكورسو Corso ، فيقول : « ونحن نجد عند الرومان هذا اللون من البشرة الذي اطلق عليه المصورون اسم اللون التاريخي » (وهو بلا ريب اللون الترابي الذي يعلو تماثيل المتاحف . وفي نطاق التصوير ، يصعب علينا ان نذكر لوحات قديمة اكتسبت هذا اللون) . وتذكره قطعان الماعز والثيران الجسيمة « ذات القرون الهائلة » التي ترعى في اطلال الفوروم ، بحفلات النصر التي كانت تستعرض تحت الاقواس . بل ان انسياب الماء في أحواض روما يثير في ذهنه اسم الحوريتين ايجيري Egérie وبلاندوزي Blandusie ، كما يوحي اليه المظهر الريفي لهذه المدينة التي اتصلت بها الحقول ، بهؤلاء الحكام الطغاة الذي قادوا المحراث ويذكرنا بأن الشاعر الذي تغنى بعظمتها كان فيرجيل صاحب « أغاني الفلاحين » .

وتلك المقارنة المستمرة بين ذكرى تاريخية بعيدة وبين رسم دارس تؤول حتماً الى التأمل في زوال الأنسان . فيختتم احدى نزهاته المسائية في ساحة الكوليزيوم Colisée بالكلام عن الشهداء الذين صرعوا في هذا المكان. وتتفتح في خاطر الشاعر البذرة الأولى لملحمته المقبلة « الشهداء ».وكم من المناسبات العديدة التي تعود به الى فكرة الفناء ، كموت الناسك نزيل هذا البناء الأثري ، والحديث عن وفاة شخص آخر ، وذكرى فتـــاة هلكت في بومبي فتركت اثرها الهش في رماد البركان فيزوف . وتتيح له زيارة قصر هادريان Hadrien

في تيبور Tibur ان يقوم بجولة عبر التاريخ . فيستعيد في خاطره عظمـــة الرومان ، واستخدام الامبراطور فن العالم قاطبة ، ومرور البرابرة ، وعودة الرهبان المسيحيين ، وبعث الاطلال . كل هذا من اجل المحافظـــة على نسخ لأصول ضاعت في غياهب الزمن ، اي بغية التمسك باطلال لأطلال ، وياله من غرور في هذا الجهد الجهيد ! وشلالات تيفولي Tivoli هي أيضـاً رمز الزمن الذي ينقضي . وقد ضمت تيبور بين جدرانها مشاهير الرجال مثل ميسان Mécène وهوراس وكاتول وتيبول والأريوست وعائلة ايست Este التي انقرضت منذ عهد قريب . ومن اعلى شرفة الدار يرى الأنسـان سهلاً فسيحاً لاتسكنه سوى القبور . وتعود من جديد رقصة التاريخ الرهيبة . ويتتابـع فيهاميسان وفاروس وكاسيوس وبروتوس وشيشرون وملكة تدمر . حتى إذا عدنا الى عهود الاساطير ادى بنا استعراض الموتى الى ذلك العصر الذهبي « الذي تغنى به جميع الشعراء . ياشلال تيبور ولو كريتيل الضاحكة التي استطاعت العبقرية الفرنسية وحدها ان تصور بهاءها والتي كانت تنتظر ريشـــة الفنانين بوسان وكلودلوران Claude Lorrain .

وتنتهي هذه الجولة عبر التاريخ بحادثة مفاجئة بلغت من الروعـة حداً لايمكننا من مقاومة اللذة في اعادة ذكرها . فقـد صادف شاتوبريان في طريق عودته كنيسة صغيرة بنيت على انقاض قصر فاروس Varus . فدخلها فالتقى فيها برجل مسكين كان ساجداً امام المعبد . فركع شاتوبريان ورفع الى المولى، هو ايضاً ، صلاته التالية : « ياإله المسافرين. انت الذي شاءت إرادتك ان يتعبدك أحد الحجاج في هذا الملاذ المتواضع الذي شيد على أطلال قصر ملكه

أحد العظماء في هذه الأرض ... امنح هذا الانسان الغريب كل ما يطلب منك. واجعل صلوات هذا الرجل قادرة بدورها على شفائي من عاهاتي ، حتى يعجب هذان المؤمنان اللذان لم يتعارفا ، واللذان لم يلتقيا الا لحظة واحـدة في الحياة قبل ان تتفرق بهما السبل فلا يجتمعان مرة ثانية في هذه الدنيا ، من ان يكونا جنباً الى جنب عند قدميك . فيدين أحدهما للآخر بقسط من سعادته . وذلك بفضل معجزات محبتك » .ولم يغفل اتباع شاتوبريان تراث إمـامهم . فازدهرت التأملات على الأطلال في عصر كانت فيه الأسفار التسليـــة الكبرى للناس . واستلهم الأدب ، او الجانب الرفيـع من الأدب ، ربتين من ربات الوحي هما التاريخ والجغرافيا . وكانت الثانية قد وفدت حديثاً الى ميدان الشعر . ولئن كان فلوبير في كتابه « سالامبو » قد نشد الدقة العلميـة ، فان لوتي Loti لم يشأ ان يقحم التدقيق العلمي في أحلامه الناعمة التي كانت تطوف به ، بينما وصل باريس Barrès أحياناً بين انطباعاته كمسافر وبين مشاغله كناقد . ومـا من عنصر من هذه العناصر الخارجية التي تشوق القاريء - كالبحث العلمي ، وفكرة الموت ، والتلميح الى الخصومات الأدبية ، قد اضـاف شيئاً يذكر الى سمو الموضوع الأصلي ألا وهو استجابة الانسان الحي ، في كثير من التـأثر ، الى النداء البعيد الذي يحمله صوت الآثار القديمة . وليست كتب « الرحلات » التي يضعها المعاصرون ، رغم ما تـستهدف اليه من ابعـاد القاريء عن بيئته على نحو مايفعل رواد المناطق المجهولة ، إلا ترداداً للقصص الذي كانت تتنـاقله القوافل حول الحجارة العتيقة التي كانت تصادفها في محـــاط الصحراء او عودة الى تأملات الشعراء الهوميريين امام أسوار بيلاج Pélage او رجعة الى صلوات الحجيج على قبور رونسفو Roncevaux ، أو في ظلال سرو الأليسكان Aliscamps .

فتظل الأبنية الحجرية التي تطلق خيالنا الى آفاق الماضي السحيق ، الحيرة المدهشة التي تنشأ منها الأساطير . لأن بقاءها وضخامتها يوحيـــان الينا بانسانية تفوق البشرية العادية . ويفسح سكونها مجالاً رحيباً لما يراودنا من خواطر وأحلام.

ويطيب للكاتب شاتوبريان ان يحدثنا في مذكراته عن الرسالة التي كان قد بعث بها الى صديقه السيد « فونتان في كانون الثاني من عام ١٨٠٤ . وكان قد وفد الى روما منذ زمن قريب ملحقاً لدى السفير الفرنسي ، الكاردينال فيش Fesch . وكانت موهبته الأدبية قد تجلت على نحو ممتاز خلال اطوار حيـاته المفعمة بالحوادث والتأملات . وبعد ان قضى شبابه في مقاطعة بروتاني مستسلماً لخيال مثير ، وبعد ان شد رحاله الى غابات امريكا في سبـــأة فريدة ، وعقب سنوات من البؤس والتشريد في مدينة لندره شغلها بدراسات تاريخية وابحاث ادبية وختمها بكتابه « عبقرية المسيحية » الذي لاقى نجاحاً كبيراً ، فان سفرته الى ايطاليا واقامته الاولى في روما ، سوف تزوده ، وهو الرحالة المؤرخ ، بموضوعات جديدة يستخدمها في نثره البديع الذي يشابه التصوير والموسيقى. ولم تلبث ان تفتحت في ذهنه تلك الملحمة الفذة « الشهداء » التي اقتبس عناصرها من مطالعاته في الأدب القديم ومن ايمانه المتجدد . ووافته آثار روما واليونان ومناظرهما بما يلون به ذكرياته ويبعث فيها الحياة . ويميز حينئذٍ بين اهوائه لما كان مراهقاً ، وبين ميوله حين صار الى سن النضج . فكانت الطبيعة تكفيه في شبابه ، وكان يعلم كيف يملأ فراغها بعواطفه . اما الرجل الكهل فانه يحب ان تصاحبه ذكريات الأنسانية قاطبة . ويجد شاتوبريان حينئذٍ متعة في احيـــاء الطبيعة بواسطة تأملاته في التاريخ . يقول : « واراني اليوم اقل تأثراً بهذه

المفاتن الطبيعية . واشك في ان تثير شلالات نياغارا في نفسي ذات الأعجاب السابق وحين يكون المرء شاباً تجود الطبيعة عليه بالكلام الكثير . ففي فؤاده فيض من العواطف الزاخرة ... ولكن في سن متقدمة ، تمسي الطبيعة وحدها باردة وتشح عليه بالنجوى . فلا تتكلم الحدائق إلا لماما (وهذا قول للشاعر لافونتين) . وكيما تستمر الطبيعة في أثارة اهتمامنا ، لابد من ان ترتبط بها ذكريات من المجتمع إذ لانعود نكتفي بما يضطرب في نفوسنا من مشاعر . وتثقل العزلة المطلقة كاهلنا . ونحتاج الى تلك الاحاديث التي تدور في المساء وبصوت خفيض بين الاصدقاء ». (وهذه ايضاً عبارة مأخوذة عن الشاعر هوراس) . وهذا الحوار المهموس همساً هو الذي تبادله شاتوبريان مع الأشباح التي تطوف في طريق ابيين Apienne وفي اروقة الكوليزيوم وتحت قدمي العرّافة في معبد تيبور . وهو الذي لخصّه في رسالته الى صديقه فونتان . فانشأ بعمله هذا لوناً من افتن الوان الأدب الفرنسي الحديث . ويلقح بين متعتين من اعز المتع الينا ، ألا وهما العودة الى مشاهير التاريخ ومفاجآتهم مباشرة وبواسطة ما خلفوا من آثار . ولم يكن شاتوبريان اول من يمم شطر روما ، واسرّ الى العالم بتأملاته على الاطلال . لأن جانباً كبيراً من الفكر الحديث ، مثل ايمان الحجيج في القرون الوسطى والنزعة الانسانية عند الكتاب الكلاسيك ، كان قد استلهم موضوعاته من ذلك المدفن الكبير الذي ثوت فيه آثار العصور القديمة المسيحية والوثنية . الا ان كل فريق من هؤلاء الكتاب كان يبحث فيه عما يثير اهتمامه . كان المسيحي المؤمن ينقب عن اصول الكنيسة بينما نشد العالِم الانساني المخطوطات ليحل الغازها . وفتش الفنان عن نماذج قديمة ونماذج اخرى من عصر النهضة . كذلك لم يفت المصورين الفلمنك

الذين دأبوا على نقل مناظر الطبيعة بعناية وانتباه ، ان يرسموا الاطلال والوديان الواقعة في جبال الالب Alpes التي عبروها في اسفارهم . وهكذا يسبق التصوير بصورة طبيعية الوصف الأدبي . لكن صغار الفنانين هؤلاء اظهروا في لوحاتهم الناحية التصويرية اكثر من اظهار شاعرية المناظر . وكان مصورو القرن الثامن، حين اكتشفت مواضيع زخرفية على الجدران المتداعية ، قد استمدوا منها نزوات ملونة اكثر من المواضيع التاريخية . وكان « الدماغ المتشائم » للفنان بيرانيز Piranése نفسه يحول حجارةالكوليزيوم أو حمامات كاراكلا Caracalla الى رؤى مظلمة هائلة . واحياناً اقتبس بعض مصوري التاريخ مثل مانتينيا Mantegna وبوسان بل وجان فوكيه معلومات اثرية من المتاحف والخرائب . لكن هذه المعلومات كانت تندرج في اسلوب عصرهم ومدرستهم ولم تعمم حتى تصير « طابعاً تاريخياً » . أما « الهواة » الرومانيون الذين ازداد عددهم منذ النهضـــة فكان شوقهم لمعرفة الآثار الرومانية محدوداً . ولم يفاتحنا مونتين Montaigne أو رابليه Rabelais وحتى دوبلي DuBellay باعجابهم بروائع المدينـة الخالدة . وفي القرون التالية،توسع علم الآثار في استثماره روما القديمة.واضحت المتاحف اغنى وتاريخ الفن ادق وانبه . وتذوق الرحالون مثـــل الرئيس دوبروس de Brosse الآثار الأيطالية في عصر النهضة وفن الباروك Baroque في روما ، بكثير من الحصافة ، وبحرية فكرية فاتنة . وليس في طوق الانسان ان يتناول هذه الاعمال الفنية على نحو احذق ، وان يكون اصـدق حكماً عليها ، وانبه اعجاباً بها . وليس لنا ان نطالبه بالمزيد من العـاطفة ، فهو ابن زمانه ، اسرع الى التهـكم منه الى التعاطف . ولئن كان دائماً مستعداً للاعتراف بالمهارة الفنية ، إلا أنه لاينقاد بسهولة الى ميول القلب الغامضة . ولا ينبغي لنا

ان نتوقع منه تصويراً بليغاً للتاريخ يثيره في نفسه خواء الريف الروماني ، فهناك موقف فكري في القرن الثامن عشر لا يتلاءم مع هذا الضرب من الحماس الذي يتضمن دائماً غفوة الفكر الانتقادي . أما شاتوبريان فانه يتصل بالجيل اللاحق لروسو Rousseau الذي اكتشف في ملكة الحنان والحماس ينبوعاً نضراً من ينابيع المتعة النفسية والشعر .

و « الرسالة الى فونتان » لها أهمية البيان الأدبي . وكان شاتوبريان نفسه قد أدرك جدة الأفكار التي تحملها . فهي نموذج للتأمل التاريخي على منظر الأطلال . ولم تكن وصفاً يبعث الحياة الماضية ولم تكن جهداً يبذله الخيال المنقب في الوثائق بل هي أحلام تتصاعد من كآبة القبور . ولا تفتأ تخرج تصور الأجيال الغابرة بجلال العصور وبذلك الحزن الذي يلقيه شبح الموت على بهجة الحياة . وكان بوسان ، في يوم ما ، قد أظهر في لوحة « رعاة أركاديا Arcadie » ، ومن طرف خفي ،هذا الوقار الذي يسبغه منظر مسلة قامت فوق بعض القبور على وجه الشباب والحب . وترق تأملات شاتوبريان أمام المدفن الروماني فتغدو رثاء شخصياً . فلا يفوت هذا الكاتب الموسيقي الذي كان يعي وعياً كاملاً الألحان التي تتألف منها موسيقاه ، أن يدرك الكآبة الشاملة التي القاها موت السيدة بومونت على المناظر التي يسرح فيها بصره . يقول : «وإذا كان المرء تعيساً ، ومزج رماد الذين أحبهم برماد مشاهير التاريخ ، أي سحر يحس به حين ينتقل من تابوت آل سيبيون Scipion الى المثوى الأخير لصديق فاضل ومن ضريح سيسيليا ماتيلا Cecilia Metella الفاتن الى تابوت متواضع لسيدة منكودة » . على أنه لاحظ ذاك الصفاء الرزين الذي يخيم على مناظر نقولا بوسان الرومانية وتلك الشاعرية النيرة التي تشيع في الوان

كلود لوران الوضاءة ، وهما العلمان الفرنسيان اللذان اعترف بصحة أدائهما وأمانتها . وكان هو أيضاً على جانب من الصدق رغم اللهجة التي تكلفها دائماً ليظهر شخصه . بل انه صاحب النظرية الرومانيسة التي تعتبر المنظر حالة نفسية ، أي أنها ترمي الى تصوير العواطف عن طريق العالم المرئي . ولعل أحزانه الخاصة قد خلعت على وصفه الريف الروماني جلال التأمل في الموت . واليك عبارة يخالها المرء مقتطفة من احدى مواعظ بوسويه Bossuet في موضوع المنية . يقول : « وبعد أن دالت دولة روما ، بدت في كبريائها كأنها تريد أن تخلو لنفسها . فابتعدت عن سائر مدن الأرض . وكالملكة التي فقدت عرشها ، راحت تخفي مصائبها باباء وشمم في عزلة مطلقة » . ويذهب بنا التفكير الى عاهلة تنازلت عن ملكها وتوارت في غياهب أحد الأديرة . ويدور البحث هنا حول روما التي انزوت في حدود جزء من ايطاليا .

وكان شاتوبريان قابضاً على ناصية فنه . وما اجمل غناءه حين يواكب احلامه وهو يذرع طريق ابيين ! لكن عبارته اجف . وانطباعاته اقل رنيناً عندما يتجول في المتاحف . ولعله لم يمكث فيها طويلاً ، وكانت مخيلته تضيق ذرعاً باللوحات والتماثيل . فلم ينشد انطباعاته عن المتاحف انشاداً مثلما فعل في رسالته الى فونتان . ولم تسعفه التماثيل النصفية في متحف الكابيتول إلا بذكريات تاريخية . وكما حدث للنقاد تين Taine من بعده ، راح يستعيد ما حفظه من اقوال المؤرخين تاسيت Tacite وتيت ليف Tite - Live ولم يصغ الى صوت الرخام . وتدهشنا ملاحظاته حول لوحات الفاتيكان باقتضابها ووقعها المفاجيء . فهو يقول عن لوحة رفائيل « سر القربان المقدس » : « اول عمل فني لرفائيل لوحة باردة ليس فيها مظهر من مظاهر التقوى » . ويقول في لوحة « البارناس »

لرفائيل أيضاً : « اجاد في التعبير عن سمات الشعراء لكنه خلطهم خلطاً عجيباً » . وفي صدر « هليودور المطرود من المعبد » لم يشاهد شاتوبريان سوى « وجه امرأة ذات حسن ملائكي نقله جيروديه Girodet في لوحة اوسيان Ossian »ونحن ندرك بالبداهة انه لم يتأثر بعد برافائيل . وهو» امام« مدرسة اثينا » ،يسطر العبارة التالية : « اني لا اوثرها على المخطط » وكان قد رأى في ميلانو الرسم البديع الذي يمثل فيه رافائيل جماعة الفلاسفة وتنقصه القبب العالية . وهذا التفضيل للمخطط الذي سحق فيه الفلاسفة تحت سقف اطار منخفض يدل على انه لم يحس بتجميد رافائيل لذاك الفضاء المنير الذي يحلق فيه التفكير. ومن المؤكد اطلاع شاتوبريان على التصوير الشائع في عصره . ونخص بالذكر جوزيف فيرنيه الذي ربما دربّه على رؤية المناظر الرومانية ، وجيروديه الذي صور « جنازة اتالا Atala » وكان قد نقل بعض الصور الرصينة من آفاق مقاطعة السابين Sabine الأيطالية . ويذكر شاتوبريان ، في احدى رحلاته التالية الى روما ، الفنان العجوز بوغيه « ? » Boguet كأحد المقربين اليه ، وكان من اعلام التصوير التاريخي . ثم يتوقف في بعض جولاته في تيفولي ليسجل هذا المنظر الجدير بلوحات ليوبولدروبر Lèopold Robert أو شنيتز Schnetz يقول : « ويطالعني فلاح من مقاطعة السابين ، ارتدى جلد الماعز ، وحمل على ذراعه اليسرى رداء أشبه بالرداء العسكري ، واعتمد على عصاه يسرح بصره في قطيعه الذي أورده الماء ». والمصور طبعاً هو الذي يقف قبل غيره ليمعن النظر في مثل هذا المشهد . وليس من طبيعة القصص الأدبي ان يتخلف في وصف تلك الهيئات الساكنة ، لأن غايته رواية خبر أو واقعة . ونحن نقرأ في صفحات أخرى نشرت بعنوان « جولات في روما على ضوء القمر ».

خواطر عابرة من شأنها ان تذكره بصور ليلية ، مثل لون السطوح الشاحب وعمق الظلال . وتلك هي أيضاً انطباعات فنان مصور ، وتأثيرات اشاعها فن ذلك العصر . وكثيراً ماتذكرنا بعض عبارات الكاتب بلوحات جوزيف فيرنيه بل وبرودون . لكنها تبين لنا في نفس الوقت عجز الأدب عن نقــل الوان التصوير نقلا اميناً . واليك هذه القطعة الطويلة التي تصف الآفاق البعيدة في الريف الروماني ، يقول : « وتلتقي جميع المساحات عند اطرافها ، بفضل تدرج الألوان البطيء . فلا تستطيع تحديد المكان الذي ينتهي فيه اللون الواحد ويبدأ اللون الآخر » . وهذا كلام كثير للتعبير عن فكرة دمج الألوان . وهاك رسماً سريعاً لشمس غاربة فوق افق جبلي ، يقول : « وتبدو حينئذٍ قمم جبال السابين من لون اللازورد والحجر اللبني ، بينما غرقت قاعدتها وسفوحها في ضبـــاب بنفسجي وارجواني » . وهكذا يستمر الوصف . ونحن ندرك فيـــه عجز الألفاظ عن ايحاء الألوان سواء باسمها أو بمقارنتها بشيء آخر كالـــلازورد والأرجوان . ولا شيء أصعب من اقحام هذه الأصباغ المعدنية أو الكيميائية في وصف الشفق . ولا يثير هذا العديد من الصفات أي رؤية واضحة في الذهن . وكيف السبيل الى معرفة موضع الألوان في تراكم الغيوم وتسلسل الجبـال ؟ فاذا نحن نظرنا الى الشمس الغاربة ، كان بوسع الجبال أن تنصب قممها المشربة بالزرقة المرتسمة على عمق ملتهب . لكننا إذا ولىناها ظهرنا ، كانت قمماً مشتعلة ترتفع في وجه الليل المنتشر . ويبقى كثير من الألتباس في هذا التصوير الأدبي الذي لا يستخدم إلا الحبر .

على أن عبقرية شاتوبريان لا تكمن في صحة الوصف ولا في سطوعه ؛ بل هي في هذا الأنتقال من الطبيعة الى العواطف التي يثيرها المنظر في نفسه ، وفي هذه الموسيقى الشاملة التي تسمو فجأة بعبارته .

الفصل الخامس

الواقعية والانطباعية

- ١ -

الواقعية هي نقل الحس البصري الى التصوير - نثر ستندال الكامد قبل ظهور الواقعية - كيف يتصور بلزاك الوصف . لم يكن كاتباً بصرياً . بل كان يخلق الصور خلقاً - فلوبير يدرج في الأدب واقعية التصوير المعاصر .

للوهلة الاولى ، يتميز الادب الفرنسي في القرن التاسع عشر من الادب الكلاسيكي بوفرة ألوانه . وتلك ظاهرة جديدة حقاً في التاريخ الافرنسي . فقد تناول خاصة فن الكلام ، حتى ذلك العصر ، موضوعات انفرد بها في ميدان الفكر والأخلاق والعواطف. بينما اشتركت المدارس الادبية الحديثة التي نسميها رومانسية وواقعيـــة بل ورمزية، بايثارها الاسلوب الذي يوحي بالاحساس على الاسلوب الذي يحدد الافكار . فأدرجت الصور في جميع الالوان الادبية واظهرت ولعاً خاصاً بالادب الروائي كالملحمة وما تفرع عنها في النثر من تاريخ وقصة . لأن الرواية بعث للحياة الغابرة لاتقنع بسرد الاخبار بل تسمى الى بسطها أمام عين القاريء . فليس عجباً ان يلتقي اذن الشعر والقصة بفن التصوير في كثير من المناسبات . وكلما طاب لمخيلة الكتاب ان تجول في بعض الميادين ، كان الفنانون في

الغالب يسبقونهم الى ارتيادها. ولم يلاحظ قط فيما مضى مثل هذا الاتفاق بين الفنون والادب. ولا يرجع ذلك التشابه الى الجو المشترك الذي يخضع له الاديب والفنان فحسب ، بل ان التـــأثير المباشر لفن الالوان على فن اللفظ في غاية الوضوح . فالحجارة العتيقة في القرون الوسطى هي التي اهابت بتصوير هذه القرون عند الشعراء والمؤرخين. وكان متحف الاوعستان هو الذي مد هوغو وميشليه بالصور الحية . كما مهـــد المصورون غرو Gros ورافيه Raffet وشارليه Charlet لظهور اسطورة نابليون قبل ان يتحدث عنه التاريخ وتتغنى به الاناشيد الشعبية .وتقدم دولاكروا بلوحاته الشرقية قبل ان ينشر هوغو ديوانه « الشرقيات » . واوحت صورة دوكامب السماة « معركة اكس » الى فلوبير وصفه « وقعة ماكار » . كذلك الهمته لوحة « جوديت وهولوفرن » لفرنيه تصوير زيارة سالامبو « تحت الخيمة » . ثم ان الطفل غافروش Gavroche قد صعد المتارس في لوحة دولاكروا قبل أن يصرع عليهـا في كتاب هوغو « البؤساء » . وبيّن جيريكو قبل بلزاك كيف تستطيـع « الحوادث اليومية » ان ترقى الى مستوى الاحداث الملحمية العظيمة . واوضح دوميه كيف يمكن استخراج نماذج لها حقيقة مروعة بـــدءاً من الانسانية الوضيعة . وكانت وحوش المصور باري Barye وضواربه قد اتاحت للشاعر لوكنت دوليل ان يملأ منها « حديقته » الشعرية . كذلك ساهمت تصاوير الفنانين الذين حازوا على جائزة روما في اشاعة الوان الحيـــاة سواء في قصص فلوبير القديم ام في كتاب رونان « اصول الديانة المسيحية » . وساعد فنانو باربيزون اصحاب الشعر الكث واللحى الشعثاء ، على زيادة وصف الغابات في الرواية الفرنسية . ولقد بلغ من شدة الصلة بين المصورين والشعراء ان تبادلوا احياناً الادوات التي يعملون بها . ولكم امسك فيكتور هوغو عن اتمام قصيدته التي بدأها

ليرسم بنفس القلم مدينة محصنة من مدن القرون الوسطى تمزق اسوارها المشققة غيوماً هائلة ، بينما تغوص قاعدتها الصخرية في هاوية سحيقة من الحبر الاسود . وكان موسيه اكثر رشاقة في رسمه السريع لوجه جورج صاندالشاحب. بيد ان دفاتر رسوم الكتاب تظل ضحلة بعض الشيء . واغنى منهـا بكثير مذكرات الفنانين . وذلك دائماً وفق الملاحظة الثابتة التي تقول بان الانتقال من الصورة الى اللفظ ايسر من الانتقال المعاكس . وهكذا يعتبر دولاكروا في عداد الكتاب وتنم مذكراته الزاخرة بالآراء شخصيته كمصور عبقري . وقد ضم فلورانتان Florentin الى مناظره الجزائرية صوراً بالحبر كما ضم ايضاً شرحاً ممتازاً لأعلام الفن القديم ، الفلمنكي والهولاندي . ولو لم تعاجل المنية هذا المستشرق لنـال من المجمع العلمي الفرنسي مايستحق من تكريم . ثم ان العديد من كبار الكتاب على غرار ديدرو قد كرسوا جانباً من نبوغهم للنقد الفني .ومارس تيوفيل غوتيه هذا النقد طيلة حياته . فكان داعياً ،متحمساً تارة وعطوفاً دائماً ، لأعلام الفنانين من جميع النزعات ، منذ انغر Ingres الى دولاكروا ، مستمسكاً بنصيحة شاردان Chardin للنقاد المعاصرين : « رفقاً بالفنانين ، ياسادتي ، رفقاً بهم». وهذا الشاعر الذي هجر التصوير الى الادب كان على يقين بأن استعمال الفرشاة اصعب من استخدام القلم . كذلك كان اغلب الكتاب الذين تلهوا بالنقد الفني من المقربين الى كبار المصورين وموضع ثقتهم . واعتاد ديدرو نفسه ان يصغي الى شاردانوبخاصة الى نصائحه في الرفق بالفنانين . اما ستندال ، هذا الانسان المحير ، فقـد اصطنع لنفسه شهرة المؤرخ الفني بعد كتابه عن التصوير في ايطاليا ، ولم يكن إلا ترجمة عن لانزي الايطالي . ولما كان المؤلف قد اغفل البوح بهذا الامر ، فلايجوز لنـا ان نذيع سراً قد لاينتج عنه سوى تكدير اتباع ستندال ، وهم شديدو الانفعال.

وبودلير، كناقد فني ، كان صفي دولا كروا وسنده في خصوماته . واجمل صفحاته النقدية تعليقه الرائع على مقطوعة تانهاوزر Tannhauser الموسيقية . ورأى برودون Proudhon . الذي اثر تأثيراً قوياً في الفنان كوربيه ، انه ينبغي للتصوير ان يدعو الى الاشتراكية . ولم يتردد كوربيه في اعتناق هــــذا الرأي . ووصف زولا رفيقه سيزان في روايته « العمل » . لكنه آثر ان يصوره مانيه Manet . اما الاخوان غونكور Goncourt اللذان كانا يقتنيان التحف بدافع من الذوق الشخصي ويعبران عن افكارهما باسلوب انطباعي ، فقد كان النقد الفني عندهما لا يعدو أن يكون ترجمة اللوحات في نثر فني .

وكثيراً ما اتحد الفن والادب في تلك المعارك التي دارت رحاهـــا بين المدارس وملأت اخبارها القرن التاسع عشر . فكان الرسامون الاجلاف بمثابة فرق الصاعقة التي استنفرت في وقعة هرناني . وكافأهم الكتاب على صنيعهم فاخذوا يترددون الى مراسمهم تردداً مستمراً ويزودونهم ببعض هذا التفكير العلمي الذي انفرد به رجال القلم . وفي المقابل ، مدهم الفنانون بحماسهم المتطرف الذي يطرح الآراء المعللة البطيئة المترددة ليحل محلها مبادىء جازمة . وتولدت نظريات سامية من ذلك الجدل اللفظي وذلك الخيال المتهور ، وسط دخان التبغ وفي فراغ المقاهي الصاخبة ، فدخلت الحانات واماكن اللهو في تاريخ الادب والفن . واستبدت بعقول الادباء والفنانين معاً تلك المذاهب الكثيرة من التكعيبية الى السريالية .

ومن العسير ان نتصور نثراً اكثر كموداً واقل ايحاء بالصور المرئية من نثر ستندال . بل انه استنتج من ذلك الاسلوب وبدافع من التكلف مظهراً من مظاهر طرافته . وثمة صفحة شهيرة في تاريخ الادب ، هي ضرب من السخرية

الخالية من الدعابة، لاتترك في نفس القاريء الا شعوراً بالخيبة . ففي مطلع كتابه « الاحمر والاسود » (١) يود ستندال ان يقدم لنا بطله فابريس Fabrice فيسوقه الى معركة واترلو ويضعه في مؤخرة الجيش الفرنسي . ويبدو هذا المقطع من قبيل النقد الموجه الى وصف المعارك القديمة والمقبلة والى هـذا التصوير الذي يتوخى ، سواء في الادب ام في الفن ، اظهار مهارة المؤلف . وهو مايزال رائجاً منذ الياذة هوميروس ومنذ تماثيل بوليغنوت التي روت حروب طروادة . وقد تروقنا هذه الصفحة حين نقارنها بلوحات المعارك التي صدرت عن الفنانين الرسميين وحين نوازنها بالصفحات الادبية التي بالغت في الحديث عن البطولات . بيد انهـا لاتنطوي الا على تفاهة فكرية مؤلمة . وبخاصة اذا نحن تذكرنا شهادة اولئك الذين رأوا بام عينهم الحملات الشهيرة التي تخللت القتال ، ووجه الجنرال ناي Ney وهو يصيح برجاله ، واسهام الحرس الامبراطوري في « سمير » المعمه . وما من شك في ان تلك الالوان الملحمية قد نجمت عن اعمال فنية وشعرية لم يكن بوسع فابريس الشاب ان يطلع عليها . وهذا الفارق بين معركة الشعراء ومعركة الجنود هو الذي اراد ستندال ان يلح عليه ، تحدوه في ذلك رغبـة اكيدة في اغاظة القارىء الساذج . ثم ان كاتبنا الذي وضع نظرية القوة والعنف والذي اخذ بيد بطله فابريس من ميلانو حتى واترلو . ليتيح له اظهارشجاعتهفيصراع بطولي ، انما يجعله يمضي وقته ضياعاً في ثرثرة مع بائعـة مأكولات وفي ذهاب واياب لاجدوى منها خلف خطوط القتال وفي جري مذهول اثر جماعات من الناس يلتقي بهم وفي ساعات طوال من النفوة أو نشوة الشراب واخيراً في نومعميق

---

(١) كذا في النص الأفرنسي . والصواب هو أن المقطع المـذكور قد ورد في روايته « راهبة دير بارم » La Chartreuse de Barme (المترجم) .

داخل عربة من عربات مؤخرة الجيش . فهو لم يغش الوغى بـل لم يشاهد الحدث العظيم الذي من اجله جعله ستندال يعبر فرنسا مهرولاً . ومهما يكن من امر ذهول فابريس ، فلا بـد من ان تراوده رغبتان : أن يرى العدد اولاً والأمبراطور ثانياً . وما من مقاتل، حين يقترب من خط النـار ، لايسعى الى تفحص الأفق . ويحدث لفابريس ورفاقه ، في لحظة ما ، ان يخرجوا من غابـة صغيرة « فيشاهدوا في شيء من الوضوح جانباً من المعركة » . ماذاابصروا ؟ كان على فابريس ان ينظر فيما يجري حوله وكان على ستندال ان يخبرنا عما يرى ، فيكف عن ثرثرته ، لقد قدم فابريس من مكان قصي ليعاين القتال ومن اجل هـذا تبعه الكاتب . ثم هاهم قواد الجيش يرصدون الموقعة بنظاراتهم ، اي ان العدو كان على مرأى منهم . واخيراً يخرج فابريس من النظرات التي كان يرمقه بهـا رفاقه « فيحول بصره نحو العدو » فيرى « خطوطاً واسعة الانتشار مؤلفة من رجال حمر يبدون في غاية الصغر » فتعلوه الدهشة . وهذا كل مايعرض علينـا من جيش الانكليز . وكان على المؤلف ان يشغل بطله فقد دامت المعركة من الساعة الحادية عشرة حتى هبوط الليل . وكفت حينئذ بضع كؤوس من الخمرة لتجعل فابريس ينام على صهوة جواده . ولما كان الأمبراطور ، في هذه اللحظة بالذات ، قد مر بالمـكان مع حاشيته ، فقد فاتنا المشهد كما فات فابريس . ثم مالبث ان نعم بنوم اهنأ في عربة بائعةالمأكولات . وهكذا أعفي ستندال من سرد وقائع الحرب . اضف الى ذلك انه لم يكترث ، على مايبدو ، بتحديد ساعات النهار كما لم يعبأ بوصف موقع القتال . فهو ، بعد ان لاحظ « ان الشمس قد جنحت الى الغروب حتى كادت ان تختفي » ، راح يخبرنا « ان القذائف طفقت تتوالى حتى بلغت صف الأشجار التي كانت تظلل فابريس الغارق في تأملاته » . من اين جاءت تلك الظلال ؟ وهل

توقفت الشمس في سيرها ؟ ويغمى على فابريس من الجوع ناسياً انه تناول في بداية المعركة فطوراً دسماً كلفه ثلاثين قرشاً . واخيراً ينطفيء نور الشمس ويطمئن ستندال الى عودة الظلام فيقص هرب الجند امام حملة الفرسان الألمان . وهو لم يظهرنا على ساحة القتال في وضح النهار إذ لم تكن له مخيلة بصرية ، مثلما يدل على ذلك مجموع كتبه . وليس في مقدوره ان يتصور الأحداث الا بما تمده به ذاكرته ، شأنه شأن جميع الناس . وخبرته الحربيـة هي قبل كل شيء خبرة موظف رافق الجيش الفرنسي لما عاد من روسيا مقهورا . فعاش بين العربات ومع بائعات المأكولات . ولهذا كان وصفه غزيراً حياً حين اطلعنا على ثرثرة السائقين وتجار الأرزاق . اما في خط النار ، فقد احرجه الـكلام عن الاعمال التي ينهمك بها الجنود . ولعله يجهـــل ان شاغلهم الشاغل هو رصد العدو ، وفي هذا التوتر النفسي والجسمي مايكفي ليهيمن على افكار القاتلين وافعالهم ،ويشعر به ادني الجنود مرتبة ، كما يشعر به الرؤساء الذين يقودون الجيش .

وأخيراً ، وتلك هي العلة الرئيسية لفراغ هذه الصفحات التي ألفها كاتب روائي تسرع الأفكار الى ذهنه أحياناً حتى تزدحم ، يتصل ستندال عن طريق ثقافته الأولى بأدب القرن الثامن عشر الجاف المجرد الذي لم يتعاطف مطلقاً مـع كتاب روسو « خواطر المتجول المنفرد » . ويدهشنا من امره ان يعيش في مقاطعة لومبارديا وان يطوف عند قدم الجبال على ميــــاه بحيرة كومو Côme والا يرى البحيرة هذه مشبعة بزرقة السماء . ولقد نظر اليه اتباعه الذين يقدسونه تقديساً كبيراً نظرتهم الى ناقد فني ذائع الصيت استنادا الى ما كتبه عن تاريخ التصوير في ايطاليا . وتناسوا عمداً ان هذا التاريخ انما نقل عن لانزي الايطالي حرفاً بحرف . واقتصر ستندال على ان يطرف حقائقه البديهية ببعض الآراء الشخصية .

وأشهرها ذاك الرأي الذي ورثه عنه المعجبون به حتى المفكر تين Taine الرصين، والقائل بان عصر النهضة مدين باصالته المبدعة لتقديسه مبدأ القوة والارادةالفظة. ومعنى ذلك انه ينبغي للمرء، كيما يصبح فناناً ، ان يكون فاجراً بعض الشيء أو قاتلاً . وكانت مذكرات شليني Cellini البجاح دليلاً على هذا المصدر الغريب للعبقرية الفنية . وحدث لستندال ان عالج ايضا فن التصوير ، لأن له رأيا في كل المواضيع . على غرار نزلاء الفنادق الذين يخوضون في كل حديث حباً بالمعارضة . على ان انتاجه الروائي لم يصدر عن كاتب بصري . فهو لا يقدم اشخاصه مطلقاً . وهو لا يعرض البيئة التي يعيشون فيها . وعندما يتحول المشهد في قصصه ، لا يحمل نفسه قط عناء تنبيه القارىء الى تغيير المكان . ولقد أتى فابريس من بعيد ليقاتل في معركة واترلو فلم ير مزرعة السياج المقدس Haie Sainte ولا قمة جبل القديس يوحنا. وها هو الآن يعود الى البحيرات الايطالية. فيحرم ستندال نفسه كما يحرمنا ايضاً من متعة مشاهدتها .

وما من روائي افرد للوصف مكانا في قصصه أكثر من بلزاك . فهو حين يقدم لقارئه فندق فوكيهVauquer الشهير ، ولسوف يصبح نزلاؤه جميعاً أبطال « الملهاة الانسانية » ، يعدد تعداداً كاملا كل مايقع عليه بصر المرء في ذلك الفندق ويعرض عليه شيئاً أشبه بالاحصاء الذي قد يبدو مستفيضاً للزائر الذي يفد للمرة الاولى الى هذه الدار . ولكن اذا انتسب هذا الزائر،من قريب او بعيد ، الى رابطة هواة بلزاك ،فلن يثبطه حينئذشيء عن مطالعة ذاك الوصف ، لا الملاحظات حول لوحة الفندق ، ولا الصباغ الاصفر الذي طلي به وجه البناء ذي الطبقات الثلاث ، ولا اثاث قاعة الاستقبال الذي صنع من شعر الحيوان ، ولا الصور الملونة التي تمثل مشاهد من قصة تلماك Télémaque ، ولا رائحة الفندق التي استبدت بذلك المكان

الضيق . وتهيمن على جزع القاريء حميا الوصف عند بلزاك. ثم ان جميع هـــذه الاشياء الوضيعة التي لايسطع فيها لون ولا جمال تؤلف بيئة تلك والملهاة الانسانية. فاذا ماولجناها أثار اهتمامنا بها كل جزء من اجزائها وفيهـا يعيش الممثلون عيشة زاخرة ، مما يجعلهم يستحوذون على فكرنا حتى لتعنينا اتفه ساعات وجودهم . وهم بعد أن تنسموا الهواء العفن في فندق فوكيه ، وبعـــد أن تلهوا في البحث عن الالفاظ ذات القـافية الواحدة ، والتقوا بالبطل فوتران Vautrin وراستينياك Rastignac ، وتلعبت بهم أكثر الاقدار تفرقاً وتباعداً، فانهم يحتفظون من كل ذلك على ذكريات مشتركة وعلى هذه القرابة الناجمة عن الفكر الذي انشأهم وسوّاهم وعلى هذه السمة التي رسمتهم بها المخيلة الهائلة التي ولدوا فيها. فهم أكثر حقيقة من الاحياء انفسهم . وهم مع ذلك على حدود الوهم والخيال . فلا يسعنا ان نقول في هذه الرواية الضخمة التي اشتملت على مئات الاشخاص ، هل ركمت طـائفة من الاخبار اليومية العادية أم انها جاشت في مخيلة محمومة لكاتب يخلق الصور خلقاً .

وطريقة بلزاك في الوصف تعلل هذا الانطبـــاع تعليلا على جانب من الوضوح . ذلك ان المؤلف لم يوهب نظرة الفنان المصور . وعين المصور ، ازاء مظهر مزدحم من مظاهر الواقع ، تنظم الفوضى وتبسطها ، لأنها تأخذ ببناء اللوحة. ففيها المساحات الرئيسية ، والبقع اللونية الهامة ، والخطوط العريضة . واذا تمكن الوصف الأدبي أن يقوم بمثل هذا التصميم ، لم يضل القارىء في وفرة الألفـاظ التي لا حصر لها . بل توضحت له معـــالم الأفق والسماء والأرض والأشجار والمصانع . ويبقى بيير لوتي Pierre Loti ، حين يروي أسفاره ، هذا المصور المجيد الذي ينشيء المشهد وما يحيط به من ديكور . وسواء تجول على صهوة جواده في بلاد فارس أم في مقاطعة الجليل ، فان نظره يظل مسدداً دائماً نحو الأفق ، بخلاف

بلزاك الذي لا يعنى بالمناظر ممتدة في الفراغ . بل يتفحص الأشياء بشوق شديد في مقدمة اللوحة ويعددها ويصفها الواحد تلو الآخر ، أو بالأحرى يشرحها ويحكم عليها بالنسبة الى الناس الذين يحيط وجودهم بها . فالساكن هو الذي يهدف بلزاك الى عرضه علينا حين يظهرنا على مسكنه . ولم يكن وصفه هذا نقلاً أدبياً عن لوحة تصويرية ، بل هو تاريخ انساني . وغالباً ما ألقى نظره على واجهات متهافتة ، أو عرصات ازدحمت بالأشياء المتناثرة ، أو أزقة قذرة ، أو مناظر خاوية ، فانشأ منها مغامرات ، أو مسيرات زريات ، أو شخصيات فذة من أبطال أو وحوش آدمية . وكان بلزاك قد عاش في حي قديم من أحياء باريز قبل أن يقضي عليه قضاء رهيباً محافظ باريز البارون هوسمان . فراودته الأحلام أمام الحجارة العتيقة ، والأثاث الهرم . وفي ثكنات مقاطعة بروتاني ، وهضاب ليموزان الموحشة ، وقفار الألب في منطقة الدوفينه Dauphiné ، في كل تلك البقاع ، كانت المناظر الصامتة والمساكن الخفية بل والأشياء التي ألفها الناس واكثروا من استخدامها ، تثير في مخيلته قصصاً غريباً يكسبه هذا الاطار ضرباً من الواقعية المرهقة ، بينما تنتظم في ذهن الروائي المغامرات والكوارث .

وتبدأ القصة منذ تلك الأوصاف الدقيقة التي يتريث فيها قبل ان يقدم ابطاله . فيسمح للقارىء بالدخول في جو الرواية منذ فترات الابداع والخلق . ومن تلك اللحظة يخيل الينا اننا نرى كيف تتحول المشاهد الطبيعية لتميز البيئة التي تجري فيها حوادث المأساة المروعة . ويؤدي هـذا الأسلوب التعدادي في الوصف الى تجسيم ابعاد الاشياء وزيادة عددها الى مالانهاية ، وهي لاتتراءى لنا الامتوالية . ولا تلبث تلك الصفحات المترعة ان تؤثر في القاريء تأثيراً غامضاً يوحي به شيء مجهول هائل . فنحن لانجد نفسنا في مكان مضيء تَوزَّعَ فيه النور توزيعاً

عادلا وضم اشكالاً بينة واضحة . بل غالباً مايخيل الينا اننا نجول في ظلمات الفنان رامبراندت المشتبهة التي يتنقل فيها الضوء هنا وهناك من غير ان يغمر مساحة المشهد. ثم ان الوسيلة التي يستخدمها الكاتب في وصف تفاصيل الوجوه ، تضيف هي ايضاً الى هذا التأثير الوهمي المروع . وفوق اشباح الليل ، يبسط وجه غوبسك Gobseck ، أو وجه اي رجل آخر دنيء بشع من رجال القانون ، ملامحه الشاحبة وجفونه المرتعشة . وبلزاك هنا لا ينحت تمثالا نصفياً ، لكنه يحفر الأخاديد المديدة في الجلد المهتريء . ويتوقف طويلاً عند تشويه الوجه فتضخمه مخيلتنا ويصير هولة من الهول .وهذا الوصاف الذي لا يعرف الكلل لم يكن كاتباً بصرياً ، انما كان يخلق الصور خلقاً . وهو لم يقتبس شيئاً من فن التصوير السائد في عصره ، وان كانت مخيلته لا تتغذى الا من الملاحظة الدقيقة الملحة ، علماً انه من العسير ان يعبر الفنانون في لوحاتهم عن مثل هذه الأشياء والوجوه الزاخرة بكل تلك المعاني . بيد ان جميع وجوه الرسام دوميه قد شوهتها ايضاً الأهواء والرذائل . لكن الفنان صمم الملامح تصميما متيناً . فانتظمت الفوضى انتظاماً قوياً . وتلخص السلوك الانساني ببضع حركات بسيطة عنيفة . بينما لم يثبت فن بلزاك الذي سبق التصوير الواقعي ، الكتلة الحيـــة المستعصية على الضغط ، ولم يجمدها في سكون الصور .

وفلوبير هو الذي أسهم أكثر من غيره في ادخال واقعية التصوير المعاصر في الأدب ، رغبة منه في أن يضمن قصصه اللون والحياة . والنظـــرة البديعية المسيطرة على « مدام بوفاري » هي عامة نظرة المصور كوربيه Courbet الذي كان قد عرض على سكان قريب ، منذ زمن قريب ، لوحته الكبرى « الجنـاز في قرية اورنان » فأثارت ضجة بين الناس . وكان فلوبير الشاب قد هذب اسلوبه

الجزل . وخضع لمقتضيات النموذج واستهدف ان يصور الواقع ، من أناس وأشياء ، عن الطبيعة . لا همّ له سوى أن يكون صادقاً أميناً ، حتى تبدو صورته « مطابقة للأصل » . ولكن ما هو نصيب الفن حينئذ ؟ انه يتجلى في مجال واحد رئيسي يسميه الفنانون عادة بجودة الأداء . أي ان النموذج الجيد يغني الفنان من اي الهام آخر ويكفي ليؤرث قريحة الصانع الماهر . وهناك خاصة ثانية اشترك فيها فلوبير وكوربيه ، وهي انهما استمدا نماذجهما من بيئتهما . ولما كانا قد حكما على هذه النماذج حكماً فيه قسوة الشباب وازدراؤه ، فقد اظهراها من غير رفق . ولم يرضَ سكان اورنان بان يُعرضوا على البارزيين في لوحة « الجناز » . وكذلك كانت شخصيات « مدام بوفاري » الثانوية مضحكة أو بشعة . تلك القسوة على الانسانية هي المحك الذي تختبر به الواقعية « الارادية » . واقل عطف على النموذج لدليل على واقعية لا جرأة فيها . وفي التصوير خاصة ، يتوخى الفنان السمة البارزة اكثر من توخيه الحقيقة المنصفة . لهذا تحتمل الواقعية المغالاة والافراط في وصف الطباع . ويطيب اذن لشخصيات « مدام بوفاري » ان تبسط على الملأ غباءها وغرورها وجشعها ، أي كل ما يخفيه الانسان بعض الشيء في حياته العادية . ويشغل السيد هوميه حقاً مكاناً في القصة أهم مما ينبغي له . ويتساءل القارىء لماذا جدّ المؤلف في عرض هذا الشخص الزري ، وجعله يتكلم في مثل تلك الوفرة ؟ بل ان القارىء ، في تعاطفه مع أبطـــال الرواية ، ليرتبك من هذه البلاهة المزعجة . ولقـد حشر فلوبير ، فيما بعد ، في كتابه « التربية العاطفية » وجوهاً سخيفة ذميمة لاحصر لها ، لكنها تمر مرور الكرام. ولا يحملنا المؤلف على كرهها . وهي ايضاً من ذكريات شبابه . بيد أن فلوبير قد تقدمت به السن . فكانت تلك الصور ، حين ينظر اليها من بعيـــد ،

مثاراً للضحك لا للحقد . ونحن في صفحات « مدام بوفاري » الاخيرة فقط ، إذ يخلو الكتاب من الحمقى والانذال، ننفرد بشارل بوفاري ونصغي الى يأسه العميم. وقتئذ يصفو الجو حول هذا الالم الواسع الصامت المتواضع المذعن حتى ليساورنا الشك في أن يكون صاحبه واعياً له تمام الوعي . تلك الصفحات الاخيرة التي يضرب فيها القدر ضرباته الاخيرة ، فيخر ذاك الرجل المسكين تحت وطأتها وهذا العذاب المديد الذي عاناه انسان بائس شغل مكاناً ضئيلاً في القصة ، كل ذلك يذكرنا بجماعة النادبات ، لابسات الحداد في لوحة كوربيه ، المعولات عويلا نبيلا صامتاً حتى لانطيق معهن وجود هؤلاء الاعيان اصحاب الوجوه الجامدة وكل هؤلاء الحالين والمرتلين ذوي الملامح الشهوانية المخمورة .

في « التربية العاطفية » التي كتبها فلوبير خمسة عشر عاماً بعد « مدام بوفاري » نلقى فناً مختلفاً تمام الاختلاف ، فيه الوان أدق ورسم ارشق وأكثر حياة واسلوب أقل بساطة بما لا يقاس من اسلوب « مدام بوفاري » . فقد زالت تلك البلاغة التي تحمس لها في شبابه . وانطفأت آخر شعلة غنائية في فنه . فصارت عبارة الكاتب اقصر . وتعرت صوره من التراكيب اللفظية التي تثقلها عند بلزاك . وفي هذا البيان السريع المترع بالمعاني المضمرة ، يدخل فلوبير الحياة الواقعية في كل تعقيدها والمجتمع الباريزي باسره ، من رجال السياسة والمال ، الى المغامرات الغرامية في مدة عشر سنوات من تاريخ فرنسا ، وقد يتعب مثل هذا الأيجاز القارىء العجول لكنه يستوقف القارىء اليقظ النبيه عند كل لفظة من الفاظه فيجد ، بعد واقعية « مدام بوفاري » التي تبغي الحجوم بكل مافيها من صلابة ، ذلك الضرب من الانطباعية التي تتسم برشاقة الالوان والخطوط . فتتنوع اللهجة تنوعا كبيراً .

وكما يشير اليه عنوان الرواية ، فان البطل الرئيسي الذي نحيا معه ونرى العالم بعينيه ونحكم على الناس حكمه عليهم شاب يمتاز بسمو الفكر . لكنه فاقد الأرادة ، تسوقه الأحداث سوقاً ، رغم مايعمر قلبه من حب عميق ينزعه أحيانا من غفلته . غير انه في نهاية الأمر ، يملأ عشر سنوات من حياته بما يشبه الفراغ . وهنا يجمل الكاتب تحليله النفسي . ويكشف لنا عن مشاعر فريدريك ومدام ارنو Arnouse عن طريق مايقومان به من أفعال . وهو حين يصف ذاك النشيد العاطفي المزدوج الذي يتخلل عالماً مضطرباً زاخراً يملأ القصة ، يستعيد اسلوبه أحياناً ، تلك النبرات الحالمات ، وتلك الموسيقى الحنون التي لم يسمعها القاريء في « مدام بوفاري » الا مصحوبة بالتهكم . إذ لم يتمالك فلوبير عن اظهار حنانه هنا ، لأنه يحدثنا عن أخبار غرامه ايام شبابه . ومع ان هذا الغرام لا يشغل إلا حيزاً ضيقاً في تلك اللوحة الشاملة التي ضمت كافة المجتمع ، فان الكتاب ، رغم سياقه المعقد ورغم خلوه من الخاتمة ، مؤثر تأثيراً عاطفياً عميقاً . على اننا لانجد في هذه الحادثة العاطفية الصيغة الجديدة التي أتى بها فلوبير الى ميدان القصة .

أضف الى ذلك ان الرواية احتوت طائفة من المباديء والنظريات الاقتصادية والاجتماعية التي أقلقت فرنسا تلك السنوات العشر . وأدت بهذه المملكة الى ثورتها الجمهورية الأولى التي مالبثت ان أصبحت اشتراكية . وهنا ايضاً لا يفرط المؤلف في عرض النظريات . بل نحن نرى من خلال الأحاديث فقط كيف تتأكد تلك العقائد المتناقضة وتصطدم . وهو لا يطيل في نقل الأحاديث كما هي الحال عند بلزاك وفي « مدام بوفاري » ايضاً . فهي تتلخص ببضع عبارات نموذجية ، انتقاها الكاتب على نحو لايخلو عادة من الخبث ، تتتابع

ثم تنتهي من تلقاء ذاتها في اسلوب معرض ، وتظهر تفاهتها دعابة ماكرة من طرف خفي .

والرواية أخيراً قصة جماعية تعترضها دائماً أحداث تقطع مجراها .
وقلما جزأ المؤلف ذلك التسلسل القصصي ليجعله اقساماً أو فقرات . وكان لابد له من ان يعلم بعض الشيء كيف تتحرك تلك المجموعات من البشر التي تتقدم كلها نحو غاية واحدة ، فتلتقي وتتعارض ثم تتقابل ثانيـــة في اللحظة المناسبة. فالقصة إذن خفيفة دائماً ورشيقة . لايتريث فيهـــا السرد إلا ليلقي ضوءاً على شخصية من الشخصيات أو موقف من المواقف . ونحن لانجد فيها أبداً صفحات مهملة يبدو فيها أحياناً تفكير الكاتب غائبـــاً عن الرواية ، على نحو مايفعل ستندال . فقد تدبر المؤلف كل شاردة وواردة واحكم عرضها وأفـاد منها . وبينما كان بلزاك بطيء السرد يحلـــل الأشياء الراسخة ويصف الأثاث والثياب التي استقرت في رثتها والوجوه التي ثبتت على أخاديدهـا ، كان فلوبير ، على العكس من ذلك ، يلحظ الايماءة العابرة والجزئيات التي تجتذب الانتباه ويأتي بالكلام الجامع . فيصور لنا ، على غرار الرسام غافارني ، بخطوط قليلة شخصين يتبادلان عبارتين ثم يختفيان . لكنه ، على مايبدو ، يوقف أحياناً مجرى القصة لحظة ما ليلقي نظرة فاحصة على المكان الذي يضمنا حتى يصفه لنا . وهو يريد ابرازهذه المشاهد بوضوح تام ليستخلص منها لوحات ، إذا أحسن انتقاؤها تركت في نفوسنا ذكريات دقيقة ترتبط بها سلسلة احداث روايته الطويلة وساعدتنا على استحضار مختلف المظاهر التي تتلخص فيها مدينـــة باريز كما شاء ان يبعثها في خاطرنا .

ومن أجل هـذه اللوحات التي تمثل الحياة الباريزية بـين عامي ١٨٤٠ و١٨٥٠ ، يغدق فلوبير في الوصف فتبطيء القصة برهة لتستوقفنا امام صورة في غاية الدقة . فتقودنا تارة الى حفلة مقنعة عنـد روزانيت وتارة نشاهد سباق الخيل في ميدان شان دو مارس Champ de mars وغالباً مانقتفي أثر فريدريك في حفلات السيدة دامبروز وأخيراً نقيم بصحبته اقامـة قصيرة في غابة فونتينبلو Fontainebleau لنزور قصرها ونتيه في اجمتها . ولا يفارق الروائي بطله لكنه يغفله قليلاً ليستمتع في وصف مايمنحه من تسليات . وكلما فعل ذلك ، كان من السهل علينا ان ندرك كيف يقتبس المؤلف من الرسوم واللوحات السائدة في عصره بغية تحديد ذكرياته الخاصة . فهو يعود بالخاطر الى ماقبل ربع قرن . ويريد ان يصور باريز في عهد ملوك اورليان ، بدلاً من المدينـة التي كانت ايام الامبراطورية الثانية والتي غير معالمها البارون هوسمان . فكان ذلك بمثابة احياء للتاريخ . وكما فعل بالنسبة الى قرطاجة زمن هاميلقار وسالامبو ، فانه استخدم صور الفن ليبعث باريز شبابه بعثاً دقيقاً زاخراً بالألوان .

ويفيض الكاتب في وصف حفـلة روزانيت الصاخبة المبرقشة التي تضطرب فيها شخصيات مقنعة من اطراف الناس . ويلح في تحليلهـا إلحاحـاً يشير الى عنايته الفائقة في استقاء المعلومـات والملاحظـات الدقيقة التي زودته بهـا نقوش غافارني . ثم يصور فلوبـير سباق الخيل في ميدان شان دو مارس بعد ان يقصد هذا الميدان ليتنسم منه انطباعات خاصة ، يوم السباق الكبير . وتضيف اللوحات والرسوم دقة صورهـا الى الذكريات الخاطفة دائماً التي يحملها من تلك الزيارة . فها هي لحظة انطلاق الخيل « وانحنى الفرسان الخمسة حينئذٍ على اعناق جيادهم ، ومكثوا زمناً كتلة متراصة

لم تلبث ان استطالت فانفصلت ... ». وتلك ملاحظة بارعة . ولا يستطيع فن الحفر ان يمثل هذا الانتقال . على ان الجري يستمر بعيداً . فيضيف الكاتب قوله : « وكأن الخيل تباطأت في عددها فلا تتقدم إلا انزلاقاً . ومست بطونها الأرض من غير ان تثني قوائمها الممتدة » . وتلك صورة مستوحاة من جيريكو كما لقنها هذا الفنان لمصوري الخيل ورساميها . كذلك تردد فريدريك مراراً على ندوات السيدة دامبروز ، مما اتاح الفرصة للمؤلف ليعرض علينا دنيا السياسة والأقتصاد في حكم عائلة اورليان . وكانت النساء زينة هذه الاجتماعات . فسعى الكاتب الى ابراز اناقتهن . قال : « كن يملأن الجدر تباعاً ويجلسن على مقاعد لا ظهر لها . وكأن اهداب ثيابهن الطويلة المتنفخة من حولهن ، امواج خرجت منها قدودهن ، وعُرضت النهود على مرأى من الناس من تجاويف الفساتين ... ». وامام هذا العرض من النحور الساطعة ، يبدي فريدريك هدوءاً اشبه بهدوء المصور الذي يسعى الى رسم لوحته . ولا يحتمل ان تكون هذه حال الشاب الذي دأب على التنقل في اوساط المجتمع . والحقيقة هي ان تلك الصفحة مقتبسة من رسوم اوجين لامي Eugène Lami. ذلك الفنان الذي اشتهر بصوره الأنيقة الناعمة التي تمثل وجوهاً نسائية ذات شعر معصوب أو سيدات ارتدين ثياباً عريضة الأهداب .

وفي وصف غابة فونتينبلو خاصة ، قصد فلوبير ان يستخدم ريشة المصور بدلاً من يراع الكاتب . وعديدة هي الصفحات الأدبية التي يمكن معارضتها بلوحات التصوير لاظهار الشبه بين الفنين . واليك مقطعين يستدعيان هذه المقارنة ، ولو عن سبيل تماثل الموضوع . اما المقطع الاول فقد كتبه برنردان دوسان بيير في الباب الثاني من كتابه « انغام الطبيعة » . قال : « كانت الرياح تهدهد فوق

رأسي ذرى الاشجار الجليلة ، وفي كل منها ، اظهرت الاوراق المفتولة نوعين مختلفين من الخضرة . وكان لكل شجرة حركة انفردت بها : فالسنديان ذو الجذع اليابس لايحني إلا فروعـــه ، والصنوبر اللدن يتمايل كالهرم الباسق ، والحور الشديد يهز اوراقه المتحركة ، بينما يذرو الدردار اغصـــانه في الهواء وكأنها شعر مسترسل طويل . وتبدو هذه الاشجار نابضة بالمشاعر . وفي وسطها ، احياناً ، يرفع السنديان العجوز اطرافه الطويلة الجرداء الساكنة ، وكأنه شيخ لايشارك فيما يحيط به من اضطراب ، لانه من عصر منصرم ...

وهناك موسيقى خافتة عميقة يسطع فوقها تغريد العصافير ، مثلما تنفصل جلية نضارة الأزهار والثمار حين ترتسم على خضرة لطيفة في مؤخرة اللوحة . واني لادرك في حفيف المروج وغمغمة الغابات سحراً أوثره على النغم الصاخب . إذ تنقاد له جوارحي ... »

خمسة وسبعين عاماً بعد كتابة هذا النص ، يسوق غوستاف فلوبير بطله في « التربية العاطفية » الى غابة فونتينبلو . ويغتنم هذه الفرصة ليصف لنـــا الأجمة وصفاً ضافياً يعتبر من ابرع ما كتبه . واحياناً يبلغ الشبه بينه وبين صفحة برناردان دوسان بيير حداً يخيل فيه للقارىء ان الكاتب الثاني قد تذكر منظر سلفه . يقول :

« كان تنوع الاشجار يجعل المشهد متحولاً . فقد تداخلت أوراق الزان ذي القشرة البيضاء الملساء ، وعطف الدردار عطفاً رفيقـــاً اغصانه الخضراء الضاربة الى الزرقة ، وازبأرت باقات القصب واكوام الآس الشبيهة بالبرونز ، وتعاقبت سلسلة من القضبان البتيلة ومالت ميل النادب او الرائي ،

وترنح الصنبور المتناظر تناظر مزامير الارغن ترنحاً مستمراً وكأنه يصدح بالغناء . وهناك أشجار من السنديان خشنة الملمس ضخمة الجـــذع تشنجت واندفعت وتعانقت ، ثابتة على سوقها ، كأجسام بشرية تلوح باطرافها الجرداء، مرسلة صرخات اليأس أو صيحات الوعيد الخانق ، على غرار مايفعل قوم من العمالقة تجمدوا في غضبهم وهياجهم . وفوق المستنقعات الـــتي شقت صفحتها ادغال الشوك هوّم شيء ثقيل اشبه بفتور رجل محموم . واصطبغ بلون الكبريت بهقُ الشاطيء الذي كانت تؤمه الذئاب ساعة ورود الماء ، وكأن اقدام عجائز ساحرات قد احرقته . كذلك تجاوب نقيق الضفادع المطرد مع اصوات طير الزاغ الذي حلّق فوق المكان ... »

ورغم وجوه الشبه العديدة بين النصين ، يبدو لنـا بوضوح اختلاف الفكرة وتباين الاسلوب عند الكاتبين في وصف هذا المنظر . فالأول،برنردان دوسان بيير ، لايقصد من تمييز أنواع الشجر سوى تصوير اهتزاز كل نوع منـه حين يلامسه الهواء . فهو يرسم هيئات النبات ولا يحدد حقيقته وجوهره في اسلوب طلق رشيق يذكرنا بلوحات الفنانين المعـــاصرين له ممن صوروا المناظر ، مثل هوبر ـ روبر أو فراغونار ، ورسموا ورق الاشجار رسمـــاً اودعوه كثيراً من مشاعرهم . كما يذكرنا أيضاً بلوحات جوزيف فيرنيه الـتي أثارت اعجاب الجمهور . وغالباً مااستلهمها برنردان في وصفه الأمواج المتلاطمة . وهكذا تنبض الغابة بروح شاعرية نضرة . وتصبح اطاراً لقصيدة من قصائد الرعاة ، ينفحها تغريد الطيور بهجة وسرورا . فينجم عن ذلك احساس بالسعادة العميمة . وتنتهي السمفونية بحلم يطوف بالقاريء كما لو كان يطـــالع كتاب

روسو « أحلام المتنزه المنفرد » ، أو بصلاة شكر وتسبيح ، او بنشيد يمجد ذلك الهدوء المنبعث من سكون الغابة الجليل .

ولا تعجبنا صفحة فلوبير بموسيقى عبارتهـــا فحسب ، تلك الموسيقى التصويرية التي لاتقل انجاء عن لون الكلمات ورسمها ، بل لابد لنا من ان نتوقف عند الفاظها المنتقاة لنشير الى الدقة التي تميز بها كل نوع من انواع الشجر: من مرونة بعض النباتات الرخصة ، الى قسوة الاوراق المزبئرة ، الى نعومة غيرها الشاحبة ، أو خضرة اوراق اخرى نضرة ، وبخاصة مظهر السنديان الهرم الذي ملىء عُقداً وجدّ خلال قرون حتى يمتص من الرمل الهزيل النسغ الذي يمد اطرافه اليابسة بالحياة . ثم ان انصـراف الكاتب الى تأمل المستنقعات ، مسكن الضفادع ، والنظر الى ذاك البساط المحترق من بهق الصخور وطحلبها ووصف السنديان الطاعن في السن والمعوج ، كل هذا ينقلنا الى نظريات مدرسة باربيزون الفنية . وكان أحـد أفرادها تيودور روسو قد اعلن على الملأ ان ليست الغابة أوراقاً تترنح في الهواء كالشعر الغض المسترسل فحسب ، بل هي أيضاً ارض ثقيلة تتخمر فيها حيـاة الجذور العميقة ، أو هي عمل عضوي ينبت فيه الطحلب المتواضع كما تنبت الجذوع الشمّاء . أما البهق الكبريتي ، وأمـا خطوات الساحرات ، واما نقيق الضفـادع الأجش وصراخ الزاغ ، كل ذلك ينأى بنا عن الربيـع المزهر وعن تغريد العصافير الذي صوره برنردان دوسان بيير. ولم يخف علينا فلوبير قصده من هذا الوصف . لقد كان يبتغي الكلام عن كل مايعاصر قصته من احداث . ونحن في عام ١٨٤٩ . فكان لزاماً عليه ان يذكر ، الى جانب القطارات الأولى ، اكتشاف تلك الروح الشاعرية المنبثقة عن غابة فونتينبلو من قبل اعلام مدرسة باربيزون . حتى ان بطلي فلوبير ، ابان تجوالهما

في الأجمة ، التقيا بمصور ارتدى قميص الفنانين وجلس امام لوحته بعد ان فتح علبة الوانه وجعلها فوق ركبتيه . وبهذه الوسيلة ينبهنا المؤلف الى أن دليلنا في فونتينبلوهو أحد المصورين . كذلك تتجلى في الكتاب فكرة الحلول الفلسفية العميقة . ومن اجلها يغفل الكاتب بعض الشيء بطليه وقصة غرامه التافهة ، ليقدم بين ايدينا دليلاً قاطعاً على اثر التصوير في احساس جيل من الأجيال وفي نظرته الأدبية . لكن فلوبير استبق الحوادث . واذا كانت مدرسة باربيزون قد استنبطت في ذلك العهد الشاعرية الكامنة في فونتيبلو ، إلا ان هذه الشاعرية لم يطلع عليها الجمهور الواسع إلا بعد فترة من الزمن . ولم يكن باستطاعة فريدريك ، رغم ثقافته ، ان يتذوق فن تيودور روسو ، على نحو ماعرضه فلوبير في الأدب . وكان هذا الكاتب قد نقش بقلمه اغصان الغابة الشعثاء وارضها المكسوة بالطحلب ، بعد عشرين عاماً من نزهة فريدريك وروزانيت . وهذه الصفحة الرائعة مَثَلٌ جلي على تأثير التصوير والنقد الفني في الأدب الوصفي . كذلك تشير « التربية العاطفية » الى الفترة الثانيةمنفترات النزعة الواقعية في القصة الفرنسيةوفي انتاج فلوبير ، اذ كان يحذو حذو كوربيه في « مدام بوفاري » ويصور ، نقلاً عن الطبيعة ، الناس والمناظر ، تصويراً صريحاً قوياً . وكان ، مثل كوربيه ، يمعن في اظهار جوانب الابتذال والقبح . لكنه في وصفه لم ينقل اسلوب المصور . وهاهو الآن يتحول في طريقة تصويره وسرده من الواقعية الى الانطباعية . فلم يعد يلمّ بالواقع في كتلته وصلابته ، انما يكتفي بتحديد الخطوط الرئيسية التي تجتذب الانتباه . وعلينا ان ننشيء من تلقاء ذاتنا ذلك الواقع الصلب الذي تنطلق منه الصور .

- ٢ -

التبادل بين عالم الأدب وبين الأوساط الفنية ـ محاولة الشعر أن يضم اليه الألوان ـ الشعر والتصوير يهجران اتجاههما الطبيعي ـ القصائد المنهجية مثل قصيدة « الرُسُل » و «المنارات» .

تسلك الفنون التشكيلية والفنون الأدبية طريقين مختلفين ، وتجري ينابيعها فوق منحدرين متقابلين. فالنحاتون والمصورون هم عمال يدويون يصنعون المادة ويستخدمون الآلة . وقديماً لم يميز الناس الفنانين عن أبسط العمال ، ولا المكتشفين عن الصنّاع . ولهذا اصرّ أعلام المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر على أن يكون مجمعهم الأدبي مختلفاً عن المجامع الفنية . ومهما كان محتد الكتاب متواضعاً بل وضيعاً في سلم الجاه والثروة ، فقد استمسكوا مع ذلك دائماً بمبدأ ارستقراطية الفكر . فلم يختلط أرباب القلم مطلقاً بأصحاب المسيعة والفرشاة . وحال فصل المهن دون قيام علاقات بين الفنون . فكان لابد من انتظار القرن الثامن عشر حتى تعقد الروابط ويحدث التبادل وتمتزج مصادر الالهام بين الكتّاب والفنانين في المجتمع الفرنسي. وساعد على ذلك نشأة الندوات الأدبية . وعني جمهور واسع من الهواة عناية متزايدة باللوحات والتماثيل بينما تولىّ بعض الكتّاب ، مثل ديدرو ، امر اطلاع هذا الجمهور على مايعرض من أعمال فنية . بل أن ندوة مدام جوفران حاولت أن تجمع رجال الأدب بالمصورين . لكنها مالبثت أن أعرضت عن مثل هذه الاجتماعات الصاخبة وفرّقت المهنتين الى طائفتين مستقلتين . وفي القرن التاسع عشر خاصة، اندمج عالم الأدب بعالم الفن اندماجاً تاماً . فكانت العقائد التي مافتئت تحلق فوق معارك الشعر والتصوير ، تحلاق الغيوم فوق العاصفة ، مثاراً لذات الحماس في

المراسم والجمعيات الأدبية . ويمكننا أن نلحظ كيف دعم المصورون دعماً قوياً مطالب رجال القلم الذين كانوا أقل عنفاً في تظاهراتهم . وأحرز النصر في معركة هرناني بفضل غارة الفنانين الجبّارة . فكان التصوير ، وهو الفن الصامت ، اكثر صخباً من الموسيقى والمسرح ، في سبيل توطيد دعائم الواقعية والانطباعية والرمزية والمستقبلية والسريالية وغيرها من النزعات الدادائية .

وما من شك في أن التقنيات ظلت متباينة . وما من قرابة مطلقاً بين دنيا الألوان والأشكال ودنيـــا اللفظ والموسيقى . لكن الظروف المعنوية والاجتماعية التي يهيئها المجتمع الحديث لكافة الفنون قد تكون على جانب من التشابه ، بحيث تنفذ نفس التيارات ، وبآن واحد ، في الندوات والمراسم ، وتثير فيها نفس العواصف . فالنزعة الفردية الحديثة ، سواء في نطاق الأدب أم في مجال الفنون التشكيلية ، قد عززت الحاجة الى التجديد وانتهت الى ذات النتائج . فخضع الشعراء والمصورون لثورة فكرية عارمة استبدت بهم . وإذ لم يجدوا لتغذيتها آفاقاً جديدة يرودونها ، اضطروا جميعـاً الى اعادة النظر في الأسس التي ترتكز عليها صناعتهم . ونظراً لانعدام الأفكار المستحدثة ، راحوا يشوهون اللفظ والرسم تشويهاً دائباً جريئاً بغية احداث الدهشة في النفوس . ومن الصعوبة بمكان أن نقرر أي الفنين يجر الآخر الى هـــذا التسابق الذي لاهوادة فيه نحو مثل أعلى عسير المنال . ولاريب في أنهما ينقادان لنفس الدوافع إذا تطرأ عليهما معاً ذات التطورات . على أن الفنون التشكيلية أكثر جموحاً في جريها حتى لتبدو التظاهرات الأدبية بازائهـا مترددة وجلة . ذلك لأن الأدب يزدهر في جمهور واسع له ذوق مهذب بعض الشيء يكبح قليـــلاً من غلواء الشباب ، بينما تمرح نزوات المصور في حرية كاملة . وطالما أن الكاتب يتوجـه

الى عدد عديد من القراء ، فان هذا الاعتبار وحده قمـــين بأن يحدّ من أمر التجديد . أما فنان الطليعة فانه يعمل ارضاء لهواة التصوير المستحدث . وهذه الغاية تجعله يغذ السير . وهكذا تبقى لهجة الأدب السائدة على جانب من الرزانة ، اذ ينبغي للغة ، مهما أوسيء اليها ، ان تظل مع ذلك مفهومة وأن تكون صحيحة نسبياً كما تحافظ على قيمتها في تبادل الأفكار الدارجة كالعملة المتداولة بين الناس . ولقاء تلك المجموعة الهائلة من المطبوعات التي تطالعنا في كل يوم والتي يستطيع الجمهور قراءتها ، تنشر معارض التصوير كميات من اللوحات يحار المرء في أمرها ، وغالباً مايرتاب في صدق مؤلفيها وسلامة حسهم . وبـذلك تبدو أحياناً دولة الفن في جنون مقيم ، بجـــانب دولة الادب ذات التقاليد الهادئة المستقرة .

والكلمة هي المادة الأولى للفنون الأدبية . وهي صوت منطوق يشير الى الكائنات والأشياء ويدل على هيئتها ، أي أنه يعبر بالتالي عن جميع المفاهيم الفكرية . ثم أصبح هذا الرمز مرئياً بعد أن كان في الأصل لفظياً ، خاصة حين استعملت الكتابة والطباعة . وهو ينتظم في جمل تحلل مفاهيم أعقد من مفهوم الكلمة الواحدة . وبفضل مجموعة من التراكيب والحركات ، وبعون التعريف واستخدام المفردات الملحقة ، تعرب الجملة عن فعالية الفكر والمحاكات والعواطف الدقيقة والأفعال وجميع الحوادث الحقيقية أو الوهمية التي تجتاز ساحة الشعور . ومهما يكن من أمر استعمال الكلمة ، فقد بقيت دائماً ، سواء كتبت أم لفظت ، اشارة اصطلاحية لامدلول لها إلا بالفكرة التي تلازمها .

بيد أن لهذه الاشارة الصوتية قيمتها الموسيقية . وبوسعها أن تنظم قطعة رخيمة أو على الأقل حسنة الوقع تطرب لها الأذن وبالتالي تهتز لها المشاعر .

ومن هنا نشأ الشعر الذي كان يرافقه قديماً عزف القيثارة ليعزز هذا النشيد . ثم انفصل الشعر عن الموسيقى . وأكّد كلاهما استقلاله فلم تعد به حاجة الى الاعتماد على الآخر . على أن القصيدة ، ولو كانت مكتوبة ، تذكرنا دائماً بطبيعتها الغنائية . ولهذا يسمع القارىء بعينيه ايقاع الابيات .

وأخيراً لاتقتصر الكلمة على التعبير عن المفاهيم الواضحة وقد وضعت في الاصل الدلالة عليها ، بل هي قادرة على ايحاء الصفات الاخرى الملازمة لها في الاستعمال . فتمثل لنا صورة الاشكال أو الالوان التي تشير اليها اشارة مجردة اصطلاحية . وتقتبس من الاشياء التي نسميها جانباً من طابعها الحسي وتحافظ عليه . وبذلك تتيح لنا أن ننقل الصفات من ميدان حسي الى آخر ، مما يجعل الكلام أغنى وأطوع وأرق في الدلالة على تعقيد الاشياء وشيات التفكير .

فالأدب أقرب الفنون الى الفهم ، إذ تعالج اللفظة ، بسبب طابعها الأصطلاحي ، كل مايتصوره العقل فتسيطر على مجال الشعور بكامله . وهي ، رغم كونها اشارة منطوقة ، تقوى الى حد ما ، على تصوير العالم المرئي كالتشكيل . بل انها حاولت أن ترود ميدان الحواس الأخرى كالشم والذوق . لكن الآداب الراقية تسعى الى أن تضم اليها العالم البصري خاصة . وكانت المدرسة الأسكندرانية هي التي أدرجت الشعر الوصفي في الأدب اليوناني القديم . أما القرن التاسع عشر الفرنسي الذي كان خصباً بالمدارس المتعاقبة حتى ماج بها ، فقد تميز بدأب الكتّاب في اجبار الكلمات على تصوير الأحساسات وخصوصاً الالوان . وليس عجباً ان يكون هذا الغزو الأدبي للألوان متجاوباً مع تاريخ التصوير المعاصر . وغالباً ما سعى الشعر والرسم الى

نفس التأثيرات بوسائل متباينة ، حتى انتهى بهما الامر الى ان يضلا في البحث عن « الشعر الصرف » و« التصوير الصرف ».فاستخدم الادباء مفردات لامدلول لهـا واستعمل الفنانون الواناً غير واقعية . وفي ذلك تجاهل متهور لمقتضيـات مادتهما الاولية . وفي اواخر القرن الثامن عشر اخذ الادباء بتصوير المناظر على نحو ما يفعل الفنانون ، وغدا الشعر وصفياً إذ لم يبق له بلا شك موضوع آخر يعالجه . إلا ان نثر روسو لم يزل اقرب الى الخطابة منه الى الرسم الملـون . والطبيعة الميتة في شعر دوليل Delille مأثرة من مآثر بلاغته اللفظية تفكهنـا ولا تثير اهتمامنا . واول من حاول التصوير عن طريق الكلام هو بلا منـازع برنردان دو سان بيير الذي اختص بوصف مشاهد غروب الشمس وشروقهـا. وكان هذا المصور الناثر يعدد الالوان تعداداً بسيطاً ساذجاً ، ظناً منه انه بهذه الطريقة يجعلنا نراها . واليك هذه الصورة لغروب الشمس قال : « تخيـل في الافق لوناً برتقالياً جميلاً تتخلله الخضرة ويتلاشى في السمت بزرقـة الليلك ، بينما يغش اللازورد البديـع باقي السماء ، وتصطبـغ الغيوم برماد اللآلي الجميلة ، فتنتظم حيناً في ساحات طويلة قرمزية لها لون الشقائق الفاقعة . وكل هـذه الالوان شديدة واضحة تزيدها بهاء اهدابها الذهبية » . وجائز ان يكون الكاتب قد نقل عن الطبيعة جميـع دقائق اللون الاحمر الذي يتحدث عنه ، لكنه مخطيء إن ظن انه يظهرنا عليها بمجرد تسميتها . إذ لاشيء يخفي اللوحة عن نظرنا مثل تعداد الوانها . فالتحليل اللفظي متعاقب متتابـع اما النظرة الانسانيـــة فهي آنية كلية . وهنا تكمن صعوبة الوصف واستحالة الايحاء .لان الصفات اللونية ليست موحية بحد ذاتها . وهي لاتوقظ احساساً ما في نفس القاريء ما لم ترتبط بذكرى حية من ذكرياته . فلا ينبغي الافراط في استخدامهـــا . وإذا هي

تدفقت تدفق الشلال ، استعصى عليها تأليف المنظر وزحمت فكر القـاري، بالألفاظ الشتيتة .

وادرك شاتوبريان ان قوة الأيحاء في الصفحة الوصفية لا تكمن في دقة النعوت اللونية ، بل في موسيقى العبارة التي تنبض فيها حالة نفسية . ولذلك يؤثر هذا المصور وصف الطبيعة ليلا ، حين تسمعنا ضربة قوسه همس الغابة في هدأة الظلام . قال : «ومن بعيد ، وبين حين وآخر ، كان يطرأ مسمعي خوار اصم ترسله شلالات نياغارا ويمتد في سكون الليل عبر الصحارى ثم يتلاشى في الغابات الحوالي». وكانت المناظر في كتابه « الرحلة من باريز الى أورشليم » أدق رسماً وأغنى لونـاً من مناظره الامريكية . ذلك لأن يد الانسان قد هذبت الطبيعـة المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط وصقلها النشاط الفني خلال قرون من حضارات رائعة . فكانت مهيأة لأن تضم مناظر تاريخية . بينما كان بوسع غابات امريكا ان تمنح شاتوبريان فرحة الالتقاء « بالحرية البدائية » . لكنها لم تنقد الى وصفه إلا بعد ان إقتبس مفردات غريبة يستخدمها الرحالة من علماء الطبيعة . ثم ان تعـداد اسماء النبات لا يؤدي الى تصويره . وهكذا كانت أجمل مناظر هذا الكاتب الساحر ، تلك المشاهد الليلية التي أسبـغ عليها ضياء القمر لوناً فضياً على طريقة برودون الناعمة الخفية . بيد اننا عثرنا في أوراق معاصره الشاعر اندريه شينيه على محـاولات وترجمات وقطع شعرية تنبض فيها عاطفة الحنان التي تميز بها عصر لويس السادس عشر فتحيي أشكالاً لهـا صفاء الرخام الأغريقي ، وباسـلوب برودون ذاته . وكان فيرجيل واوفيد قد جمعا بين رشاقة المدرسة الاسكندرانية وبين الشعر الصحيح المرن .

وضاعفت الأجيال الرومانسية من قوة ايحاء اللفظ. ولم تقنع باستخدام الصفات اللونية فحسب ، بل لجأت الى المقارنات السريعة المباغتـــة . وإنتقت ألفاظاً شديدة الوقع لها طابع بارز. وضحت بالمفردات المجردة وجميع أدوات الوصل التي تجعل العبارة أمتن والمحاكمة أوثق لكنها لاتصور شيئاً للحواس . واغت هذه الأجيال الرومانسية خاصة القوى الموسيقية والأيقاعيـــة للكلمات المنظومة . ففي قصائد فيكتور هوغو ، تجعلنا موسيقى الأبيات وحركة القطعة وإيقـاع النشيد المتزايد نندفع مع الشاعر اندفاعاً لانملك له صدا . ومثلما يحدث لخطيب طويل النفس جزل الأسلوب حين يفيض بالكلام ، يجرف التيار بعض الفسالة . لكن الشعراءالذين أعقبوا هوغو كانوا أقرب الى الرصانة. فراحوا ينقحون كل لفظة لم يتثبتوا منهـــا - على نحو مافعل الشاعر مالرب Malherbe لما أخذ يشذب ماوقع في يده من أشعار رونسار - وينحتون أبياتهم وكأنهم يحفرون تحفاً دقيقة مترفة ، بعد ان تكون قد تدفقت تدفق البركان وتحجرت . واغفل هؤلاء البرناسيون الموسيقى امعاناً منهم في نقل صناعة النحت والمينا الى مادة اللفظ . وحينئذٍ طالبت الرمزية ان يسترد الشعر حقوقه في الموسيقى وفي الأفكار أيضاً . ولم يكن مطلبها هذا باسم المنطق وقواعد اللغة . فقد تخلت الكلمات أكثر من اي وقت مضى عن رسالتها الأصلية وهي ان تكون أداة للتبادل الفكري . فلم تعد تحدد المفاهيم الدقيقة ولا الاشياء المجسّمة وطفقت تلمح ، على غرار الألحان ، وتوحي بالرؤى التي يمكنها ان تلازم الصور شريطة ان تظل هذه الصور غامضة مبهمة وكأنها أضغاث احلام . وفي الرمزية سحر غلاّب لأنها تعتمد على القوة الخافية الكامنة في اللفظ وهو وسيلة التعبير عن الشعور الأنساني بل ربما كان جوهره . وما من

شعر لا تنفذ فيه الرمزية بعض الشيء . على ان المبـــادىء البديعة يسودها الاضطراب حين يهجر الشاعر عالم الحقائق البديهية ويستنشي بالغاز اللاشعور . وحينئذ يتهافت بناء اللغة بكامله من الناحية التعليمية . ولقد قامت نظريات أخرى عديدة ـ من دادائية وسريالية ـ في مثل تلك البقاع المجهولة . واذ كان لابد من احترام منطق الاشياء وتناسقها ،فقد جاوزت الثورات مجال الأدب وانتهت الى الميدان الاجتماعي . فلم يعد الشعر السريالي ملائماً لشكل الدولة السياسي . فكان على السياسة ان تجاري المذهب الشعري الجديد، وكان على علم الاخلاق ان ينسجم مع علم الجمال . وهكذا يعتمد الهيكل الاجتماعي الثقيـل على كمال شعري واهن . ويالها من مسؤولية !

ويجدر بنا ، مرة أخرى ، أن نأتي على ذكر الفن المعـاصر حتى نبين ماطرأ على الشعر من تطور غريب . فقد خضع الأدب ، حينما حـاول ان يضم اليه الألوان ،خضوعاً طبيعياً لتأثير فن التصوير . وفي الوقت الذي اخذت فيه اللغة تتخلى شيئاً فشيئاً عن وظائفها المنطقية والاستدلالية في سبيل كسب قيم تصويرية ،كان التصوير الرومانسي يدعو الى تفضيل اللون على الرسم ويعمل بهذا المبدأ . وفي صناعة المصورين يؤدي الرسم تقريباً الدور الذي يقوم به النحو والصرف في سبك العبارة . فهو الذي يحمل الألوان ويوحدها . وهو التصميم المتين الذي تستند اليه مختلف الاصباغ التزيينية . وكان الشعر الرومانسي ينظمُ الكلمات الساطعة والصور البراقة ،ولو أدى به الأمر الى ان يطرح المفردات التي هي ادق تعبيراً لكنها أقل تألقاً وهي تشكل سمط العقد ، مما جعل عهد الرومانسية عهد الالوان المترفة أو العنيفة . وبواسطتها كان دولاكروا يؤرث حماس الناس أو يستفز مشاعرهم . وكان قد حمّل الوانه رسماً متشنجاً ، ولم يكن صفـاء

الرسم المنسجم من عادة اولئك الذين كانوا ينظمون الالوان على نحو ما تؤلف القطع السمفونية . فموسيقى برليوز ، حسب طريقتها الخاصة ، وقصائدفيكتور هوغو ولوحات دولا كروا،تؤكد هي ايضاً افضلية الجرس واللون على صحة المفردات ومرونة العبارة المنطقية الكاملة وملاءمة الفكرة للفظ .

وفن التصوير خاصة هو الذي اقرّ تفوق اللون على الرسم حتى زال الرسم زوالاً تاماً . واخذت المدرسة الانطباعية ، وفقاً لما يشير اليه اسمها بالذات ، تنظم البقع الملونة التي تتلخص فيها انطباعاتنا البصرية وتحلها محل تصميم الأشكال في الفراغ ، ذلك التصميم الذي يستند الى حكم يصدره العقل . على ان الاشياء في الحقيقة تحافظ على صلابتها إذا ما وضعت البقع في المكان المناسب لها وراعى الفنان القيم اللونية ، كما هي الحال في لوحات كلود مونيه . بيد ان العين سرعان ما تغفل الأمور التي لاتراها، فراحت البقع الانطباعية تطوف حرة مستقلة عن الحجوم التي تحملها . وهكذا تناثر العالم المكين الثابت الذي اقامته عبقرية المهندسين والنحاتين وعلماء المنظور منذ عصر النهضة وامسى لطخاً انطباعية عائمة . ولا يمكننا ان ننتقص من اهمية عدوى هذا الأسلوب وانتقاله الى ميادين الشعر والموسيقى بل والفلسفة والعلم . فتلك الأحساسات الصرفة المركبة تركيباً غير مستقر هي التي حطمت قيود اولئك الفنانين الذين مهروا في استخدام النعوت والأنغام والمفاهيم المجردة . وافاد منها الشعراء فائدة اولى حين اوجبوا على انفسهم انتقاء الكلمات « على نحو لايخلو من الألتباس » . وفي الرمزية يضمحل الأطار الذي يحدد الأشياء . فيلقى عليها ضوء خافت مبهم يكسوه الضباب .

لكن الجديد لا يلبث ان يبلى . وتنطبق هـــذه القاعدة على التصوير ايضاً لأن المدارس الفنية سرعـان ما استنفـدت الأساليب المستحدثة . فعـاد حينئذٍ رقاص الساعة الذي بلـــغ ذروته ، ليهبط بنفس السرعة الـــتي صعد بها . وقبل أن يحصد الانطباعيون ثمار مابذروا من أفكار ، كانت التكعيبية تراكم أشكالها الهندسية ذات الوجوه المتعددة ، ايذاناً بالقتال . وجميـع تلك النزوات الهندسية العابثة التي صـــدوت عن لهو بالأشكال اكثر من صدورها عن نظرة جذلى الى الوجود ، إن هي دلت على شيء فانما تدل على أن التصوير الذي قاوم وهن الرسم الانطباعي لم يرغب في الرجوع الى النزعة الواقعية التافهة وابى العودة الى الواقع الذي خرج منه. وكان في هذا المبدأ من البساطة والعنف ماجعله يبدو للناس وكأنـه يتحداهم ويهزأ بهم . فأثار غيظهم أو حماسهم كلًا وفق مزاجـــه . فسبب من حوله ضجة كـبرى وبالتالي بلغ النجاح . وفي ميدان الفكر ، راح ادباء مونمـارتر الذين ألفوا المراسم يدعون الى تلك النظريات الرائجة . والظاهر أن الندوات الادبية الجديدة لم تزل تحمل أطيب الذكرى عن الأيام التي كان فيها هؤلاء المصورون الثائرون دوماً يترددون اليهـــا . وهضم الناس كتل التكعيب . وأخذت تتوالى أغرب النظريات تخليداً لأيام التكعيب المجيـدة . ودخلت البيانات الادبية معارض التصوير وتحدثت حديثاً معقولاً عن لوحات مجنونـة. وحـاول بعض الكتّاب أن ينقلوا الى فنهم اللفظي وسائل « التصوير الصرف ». لكن عبقرية اللغة ، بحسها السليم المتأصل فيها ، صدّت عدوى الصور المذّاءة . وآلم الشعر ان لم يكن في استطاعته التحرر من ربقـة العقل كما فعل اخواه التصوير والموسيقى . وبينما كان الادباء ، وبعضهم في الطليعة ، يتكلفون في

افراط نزعة لفظية صرفـــة ، كانت سقطات الفنانين تظهر في لوحاتهم ظهوراً واضحاً وقحاً و كأنها تتحداهم .

ونفس المبدأ هو الذي وجه حركة التجديد وقادها في عـــالم الأدب والتصوير منذ الرومانسية وأصاب نجاحاً متبايناً في كل من الشعر والتشكيل. واقتبس الكتاب والفنانون من الصناعات المجاورة مايزيد في قدرتهم التعبيرية . وأهملوا بنفس الوقت كل مابدا لهم بعيداً عن « الشعر الصـرف » او « التصوير الصرف » . فأخذ الشعراء عن المصورين ألوانهم ، وعن الموسيقى إيقاعهـــا وإنسجامها . وأبوا استخدام اللغة في الدلالة على المفـــاهيم الدقيقة والأفـكار الصحيحة كما يفعل النثر . كذلك لم يأنف المصورون من تقليد الصور الزجاجية الساحرة المتألقة وألوان السجاد الفارسي المتناسقة . لكنهم طرحوا ، كارهـين نافرين ، الشبه الفوتوغرافي والقصص الأدبية بل وكل نزعـــة واقعية . ونحن نتساءل : هل تتوصل جميـع هذه المساعي الى جمال قابل للبقـاء ؟ أم انها تتيه في الأوهام ؟ والظاهر ، للوهـلة الأولى ، انها تنشد التجديد في كل مايبدو منـافياً لجوهرها وطبيعة لغتها . لأن الكلمات قد وضعت للافصاح عن الأفـكار . ولقد وجد التصوير عبر العصور لينقل مظاهر الوجود. فهل يستطيـع التصوير والشعر ، إن هما اعرضا عن رسالتهما الأصلية ، بلوغ جمال جديد لاعلاقة له بقواعـــد الطبيعة وقوانين الفكر ؟

قبل ان نحاول الاجابة عن هذا السؤال ، يجدر بنا ان نتصفح هـــذا التاريخ وان نذكر القاريء ببعض المستندات الهامة .

• • •

إن النهج الثابت الذي انتهجه شعراء الرومانسية هو ان ينقـلوا الصور الى الشعر وان يوحوا الى القاريء بالألوان عن طريق النشيد ثم يستخلصوا

من تلك المجموعة من الألفاظ الموسيقية الملونة موضوعاً يحملنا على التأمل والتفكير. أي ان يختتموا هذه الموسيقى التصويرية برأي من الآراء ، حتى تستجيب القصيدة الى مانتوقعه منها (إذ يقتضي المنطق ان يزودنا الشعر ببعض الأفكار) . وربما كان هذا التفكير رحباً واسعاً كالمذهب الفلسفي . لكن أشد القصائد وقعاً في النفوس وأطولها بقاء في الذاكرة ، حين نستعرض ذلك الخضم الهائل المضطرب من الأشعار التي نظمتها المدرسة الغنائية الرومانسية ، هي القصيدة المنهجية التي يحدد فيها الشاعر مبادئه الشعرية ويشرح فيها رسالته للناس . مثل هذه القصائد ندركها في ديوان هوغو « التأملات » وبخاصة القصيدة التي عنوانها « الرُسُل ». كما نجدها في منظومة الفرد دو موسيه « ليلة أيار » التي يقص فيها حادثة طائر البجع الشهيرة . وكذلك في قصيدة بودلير « المنارات » وفي منظومة مالارميه ايضاً « طائر التم » . ويبدأ الشاعر في كل من هذه القصائد بعرض صوره الأليفة التي تهتز لها مشاعره إهتزازاً قوياً . ثم يستنبط منها – على نحو مايفعل كاتب القصة الخرافية – مغزى يتقبله فكر القاريء تقبلاً عفوياً ويكون السبب الذي من أجله نظمت المقطوعة أو النتيجة التي يؤول اليها البرهان أو الحكمة التي تنهي اليها القصة أو الخلاصة التي تؤدي اليها النظرية . علماً بأن الصور هي الأساس التي اعتمدت عليه القصيدة . إذ كان من الطبيعي ان يصدر الشاعر ، مصوراً كان أم موسيقياً ، عن أحاسيسه وان تطوف رؤاه في عالم الصور .

وفي القصيدة الرائعة المسماة « الرُسُل » ، يلأم فيكتور هوغو تحلافه الغنائي بالفكرة القائلة ان الطبيعة المحيطة بالانسان نُشرت امام بصره كما يُنشر الكتاب فكان عليه ان يفكك رموزهـا . واضطلع المفكرون والأنبياء والشعراء والرُسُل بعبء تحليل ألغاز هذه الرسالة التي بعث بها الا له الى البشر .

وإليك الصور التي توافدت على ذهن الشاعر هادرة كالأعاصير قال :

إذا لقالق بلاد الكايستر المشؤومة
طارت عند هبوب ريح المساء
وإذا القمر بدا للناس رهيباً
خلف قباب الجبال السود الشاهقة
وإذا الزوابع شدت على الأمواج
وإذا السواقي المعصرات
والأمطار التي تثنيها ريح الشمال
نشرت في زمزمة وهزيم
جميع عبرات الغيوم
فوق غيب البحر

وإذا الخواريق داخل القبور
عبثت بعظام الموتى من الملوك
وإذا الأعشاب الباسقة
هزت شعرها الأريج
وإذا نواقيس العواصف
في أعلى أبراج الكنائس
دقت في المآتم والأعياد
« وإذا الفجر نشر درره .

كان ذلك كله آيات للمفكرين أصحاب الوجوه الشاحبة
الذين أكبوا على تحليل هذا الذعر الخالد .

ويبدو ان هذه الابيات السلسة قــد تطامنت هي أيضاً تحت وطأة العاصفة العارمة .

وليس بوسع الانسان ان يذهب في تصوير الزوبعة الى أبعد ممـا ذهب اليه هوغو . فلم يقنع الشاعر بوصف الصور المرئية ، بل استخدم حركة القصيدة الجارفة التي تمثل انطلاق الموج كما استعمل صخب القوافي الفرنسية التي تصفر صفير الرياح . وبعد هـــذا الليل الثائر يبزغ فجر رهيب يعم ضياؤه الشاعر « المذعور » فيكون أشبه بجزقيال النبي ماثـلا أمام الإله يهوا الغضوب أو كأنـــه القديس يوحنا وهو ينذر باليوم الآخر . وكان هوغو دائم النظر الى المحيط . فساعده هذا التأمل على تفتح عبقريته وأخصابها . والمحيط عنده سهل جياش تهدر فيه قوة هائلة حتى في غفوتها وتمد الشاعر بتلك القدرة التي لا يكبح لها جماح . ولما أراد هوغو أن يعبر في أبياته عن صوت الطبيعة الجَهْوَري وعن جلبة عناصرها ، أخذ عن البحر عنفه وزئيره . والرُسُل الذين تتحـدث عنهم القصيدة هم علماء الفلك :

« وقال الانسان » اني انا نيوتن »

« وقال الانسان » اني انا بطليـوس »

« وفي قبضته الكبرى

« أمسك دارة الليل

وقال الانسان « اني انا زرادشت »

وتحت جفنه آوى كوكباً

وفي جمجمته ازرقت سماء »

وتلك مجموعـة من الصور المتداخلة السريعة . كقوله « دارة الليل »

و « النظرة التي كشفت عن نجم » والجمجمة التي انتفخت فجأة حتى صارت قبة سماوية . ولعل خيال الشاعر قد تأثر بوجهين صورهما رافائيل في لوحته «مدرسة اثينا » . وكان من الطبيعي بعد تلك الصور الفلكية الكونية أن يكون الرُسُل الذين يستشهد بهم هوغو من علماء الفلك . وربما كانت القافية هي التي استدعت اسم نيوتن Newton (والبيت السابق هو : « وقبضته الثقيلة تحت ذقنه » Menton) . ولا يدهشنا في استعراض هذه الشخصيات الجبارة التي كانت همزة الوصل بين الانسان والإله ، أن يضع هوغو في المكان الاول رواد السماء وبناة النظريات الكونية وجميع اولئك الذين قاموا بجهد عظيم ليتصوروا ذلك الكون الذي ملأ بحيويته الدافقة أبيات الشاعر .

وخيال هوغو قبل كل شيء خيال بصري . لكن مناجاته البحر المحيط قد زودته برصيد من الصور هي اكثر عرامة وعنفاً من تلك التي ثبّتها الفنانون في لوحاتهم . وقد كان هو نفسه مصوراً . بيد أن خياله يتجاوز التصوير . ولما رغب بودلير ، بدوره ، في أن يتقصى،من بين أروع العبقريات الانسانية ، تلك التي رفعت أسمى دعاء الى الله ، لم يجد سوى الفنانين وبخاصة المصورين الذين بدت له أعمالهم وكأنها أفضل شهادة يقدمها الانسان دليلا على تلك « الصلاة الحارة التي تهدر عبر الاجيال ». ولم يستق بودلير أمثلته كما لم يأت بشهوده من تأمل المناظر الطبيعية بل من الاعمال الفنية التي عاينها في المتاحف . فعرضت قصيدته مجموعة من الفنانين الذين اعجب بهم ملخصة عبقرية كل منهم مثل روبنز ، وفنشي ، ورامبراندت ، وميكلانجلو ، وبوجيه وفاتو وغويا ودولاكروا ؛ حتى كادت قصيدة « المنارات » أن تكون صفحة من صفحات النقد الفني يكشف فيها صاحبها ماستهواه في هؤلاء الاعلام الذين آثرهم على غيرهم

من الفنانين ويجمع فيها باسلوب حاذق بين دقة التصوير وبين شمول العبقرية التي يذكرها بايجاز . وليس أفضل من هذه القصيدة وسيلة نتقرب بها الى بودلير ونتعرف طبيعة خياله ومهارة نظمه .

ويبدأ بالعرض بالفنان روبنز الــــذي لم يوفق بودلير في الحديث عنه توفيقاً كبيراً قال :

« روبنز نهر النسيان وحديقة الكسل
ووسادة من أجسام نضرة يستحيل معها الحب
لكن الحياة زاخرة فيه ، لاتفتأ تضطرب
اضطراب الهواء في السماء ، والأمواج في البحر .

وتلك هي الرباعية الوحيدة ،من ثماني رباعيات في القصيدة ، التي لاتشتمل على لوحة بارزة دقيقة يحاول فيها الشاعر تحديد خصائص نموذجه في مفردات عامة لاتثير في الذهن صورة ما . فكانت عاقبة ذلك ايقاعاً لاهثاً ورنيناً اصم وبخاصة في البيت الفرنسي الاخير الذي يختم المقطع بقافية رديئـــة . وحينما يتغنى بودلير بصحة الاجسام يبدو قصير النفس . ويقول في الرباعية الثانية :

« ليونارد دوفنشي مرآة عميقة قاتمة
تلوح فيها ملائكة فاتنات لها ابتسامات عذاب
مفعمة بالأسرار ، في ظلال
الثلج المتجمد والصنوبر الممتد في الأفق »

وقوله « مرآة عميقة قاتمة » اشارة الى هذا الشفوف العــــاتم أو ذاك السواد الذي هو خاصة من خواص فن الميناء . أما كلمة «الملائكة» التي وردت بالجمع ، وليس لهذا الجمع الا قيمة تصويرية عامـة ، فانها تذكرنا بذلك الملاك

الساحر المبتسم « ابتسامة عذبة » في اللوحة التي اقتناها اللوفر والمسماة « العذراء بين الصخور » . على ان المنظر هنا قد زالت منه مغاوره الغريبة فلا يرى القارىء أو هو لايخمن سوى الصخور وجبال الألب الثلجية التي رسمت في لوحة الجوكوندا . ويتابع الشاعر :

« رمبراندت مستشفى حزين يملأه الأنين
لم يزين إلا بصليب واحد كبير
وفيه تصعد صلاة حزينة تنطلق من الهجر والفساد
بينما تومض فيه فجأة شمس الشتاء »

وليس يصعب على القارىء أن يدرك اللوحة التي أوحت بهذا المقطع الشعري . فهي الصورة المحفورة بماء الفضة والمعروفة باسم «قطعة المئةفلوران». وقد حذف بودلير الاطار المحيط بها واستبقى تلك الغشاوة من الضياء الشاحب التي انبسطت وسط اللوحة . فوصفها بانها شعاع من اشعة الشتاء ترقى اليه صلاة انطلقت من الظلمة والبؤس . إلا أن هنالك نغمة نابية في هذا المقطع ، إذ لايمكن ان يوجد في لوحة رمبراندت صليب كبير كعنصر من عناصر التزيين. بل كان فيها مصلوب شديد الشحوب تنبعث منه المعجزة وكأنها نور عذب . والقطعة التالية هي :

« ميكلا نجلو مكان قفر فيه رجال عمالقة
امتزجت بالرسل والمبشرين . بينما انتصبت قائمة
في ضياء الشفق اشباح جبارة
تمزق اكفانها باصابعها التي زال عنها تشنجها »

و « المكان القفر » الذي يتحدث عنه بودلير هو مشهد من مشاهد القيامة صوره ميكلانجو في كنيسة السيكستين وقُدر للشاعر ان يطلع على نسخة عنه بريشة الفنان سيكالون في كنيسة مدرسة الفنون الجميلة المظلمة . ولم يهتم بودلير إلا بمقدمة اللوحة التي فُرش عليها النور . وفيها بعض الموتى الذين نشروا من قبورهم فقاموا بقوة مسترخية . ورسخت هذه الصورة في ذهن الشاعر غامضة ملحة وكأنها الكابوس . ونتج عنها أربعة ابيات رائعة يعبر البيتان الأخيران منها تعبيراً واضحاً عن حيوية ميكلانجلو الجبارة . ثم يقول :

« بوجيه . أيها السجّان الكئيب

أنت الذي عرضت في لوحاتك جمال السفلة

وغضب الملاكمين ، وقحة البهائم

أيها القلب الكبير الذي انتفخ زهواً . أيها الرجل الضعيف ذو الوجه الشاحب »

وفي هذا المقطع الشبيه بمقطع روبنز ، يتلمس بودلير الأوصاف ويكررها فلا يخرج منها بصورة رئيسية ولا يتوصل الا الى رسم ملامح بوجيه (« أيها الرجل الضعيف ذو الوجه الشاحب ») التي تستجيب استجابة حسنة للوحة معروفة عن الفنان . بيد ان هذا السعي في سبيل تعريف المصور بواسطة سماته المميزة لا يثبت في اذهاننا صورة نموذجية . بل ان الانطباع الذي يحمله القارىء لا يلبث ان يتلاشى بسبب رتابة الألفاظ والحاحها ، كلفظة « ملاكم » و « بهائم » و « سافل » و « سجّان » . ونحن نؤثر قوله « السجان الكئيب » على قوله « قحة البهائم » . والرباعية التالية هي :

« فاتو حفلة راقصة فيها قلوب كثيرة وشهيرة

تهيم وتحترق كالفراش

في قاعات حديثة لطيفة تضيئها المصابيح

التي تصب الجنون فوق حلقات الرقص »

وهنا يتعثر الشاعر . ولعله مزج بين لوحات فاتو التي تمثل « مشاهد غزلية » وبين لوحات غافارني التي تمثل حفلات الرقص في حي مابيل Mabille . كما أن جميع القوافي الفرنسية في هذا المقطع تنتهي بنغمات نابية . فالقلوب الشهيرة والفراش الذي يحترق والمكان الذي تضيئه المصابيح وحلقات الرقص ، كل هذا لا أثر له في أعمال فاتو . ثم يتابع بودلير قوله :

« غويا حلم رهيب مليء صوراً غريبة

واجنة تشويها ساحرات في أعياد السبت

وعجائز يتزين أمام المرايا . وطفلات عاريات

يُغوين الشياطين حين يحكمن شد جواربهن »

في هذه القطعة يصف الشاعر بعض لوحات حفرها الفنان غويا نذكر منها « مطبخ الساحرات » و « الغانيات » ذوات الأقدام الصغيرة العارية . ويفوح من هذه الصور اشمئزاز كريه ورذائل بذيئة . ولئن أجاد بودلير في الاعراب عن مشاعر المصور ، إلا أن الفنان كان أقذع من الشاعر . أما المقطع التالي فهو :

« دولا كروا بحيرة من الدماء تحوم حولها ملائكة أشرار

ويظللها الصنوبر دائم الخضرة

وتحت سماء كئيبة تنطلق أصوات الأبواق الغريبة

كزفرة مكتومة من زفرات موسيقى ويبر Weber

وهنا انتقى بودلير الألوان الصحيحة التي تنقلنا الى عالم المصور دولاكروا. وهذا المنظر الذي يصفه الشاعر من المناظر الأليفة عند الفنان ، بألوانه المتناقضة الحادة من أحمر وأخضر و « سماء كئيبة » . وكان يقول أمام الشفق العاصف « ان الطبيعة لتتضور ألماً » . وقد سمع الشاعر أيضاً زفرتها فحق له أن يقارنها بأبواق ويبر البعيدة . ففي الموسيقى وجدت الرومانسية دائماً التعبير المثير . ثم ان المفردات المستخدمة كبحيرة الدماء والأبالسة والأبواق الغريبة والزفرات المكتومة ،توحي الينا ايحاء صادقاً بتلك العاطفة المحمومة التي تشيع في لوحات دولاكروا الحمرية .

ولم يذهب بنا بودلير بعيداً في اغوار التاريخ . فقد عاش مصورروه في فترة من الزمن لا تتجاوز القرون الثلاثة . وهي فترة قصيرة اذا قيست بتلك « الزفرة الحرى التي تنطلق عبر الدهور » والتي يريد أن يسمعنا اياها . وكان تحلاق فيكتور هوغو أوسع مدى . لكننا نفضل اسلوب بودلير في العرض . فهو لا يأبه للأزقة القديمة ولا للبلاد القصية مثل اليونان ومصر وآسيا التي لا تستطيع أن تزوده الا بأعمال النحت والبناء . وكان لا يهتم بها مطلقاً . ولم يكن لها وقع في نفسه . وبالتالي لا تساعده على أن يستوحي منها تلك الأوصاف الشعرية الملونة. وفجأة تنتهي القصيدة ، كما هي العادة ، بثلاث رباعيات تبرر هذا العرض لأعلام التصوير الذين لم يذكرهم تبعاً لزمن ظهورهم بل قدمهم لنا كأمثلة على صبوة الفكر الانساني الى الخلود ، عبر العصور . ولم يعد بودلير في هذه الخاتمة ليعتمد

على أعلام الفن حتى يستمد منهم ذاك الانفعال الذي تحدثه الروائع الفنيـة التي تعجبنا أو ذلك الحماس أو تلك الجزالة اللفظية الناشئة عن استذكار لوحـات طابت لها نفوسنا وتركت في أذهاننا أخيلة تتولد عنها الأحلام . ينبغي له الآن أن يعثر على الأفكار التي تعينه على استخراج المغزى من استعراضـه لهؤلاء المصورين. والأفكار عنده استعارات وتشابيه . وهو حينئذٍ يهجر ميدان الرسوم المرئية ليستمد استعاراتـه من الأصوات والأنغام . فالحنين الى الخلود «صدى يردده الانسان في أراضٍ تيهاء». وهو أيضاً «صيحة يكررها ألوف من العسس وأمر يتناقله ألوف من الجند ومنارة تضيء ألوفاً من الثكنات ودعاء ينطلق من حناجر الصيادين الذين ضلوا سبيلهم في الغابات الواسعة». وتبدو لنا الحدود التي تقيد الشاعر . فقد كان لزاماً عليه ، حتى يختتم استعراضه الذي حلّق فوق روائع العبقرية البشرية ، أن يرقى بالقاريء وأن يسمعنا صلاة كبرى من جميع الأجيال الأنسانية وكأنها غناء وحيد تذوب فيه الأصوات المتنوعة في نغمة قوية هادئة . وتنتهي القصيدة ببيتين رائعين يتلخص فيها هذا الانطبـاع الذي ينشده القاريء :

« انها حقاً يا إلهي الشهادة المثلى
التي تنهض دليلاً على كرامتنا
تلك الزفرة الحرى التي تتناقلها الأجيال
قبل أن تتلاشى تحت أقدام خلودك السرمدي »

وينقذ هذان البيتان نهاية القصيدة بفضل العبارة الرحبـة الواسعة والايقاع البطيء الجليل والخاتمة الواضحة البينة . وهذه الانطلاقة الموسيقية تعوض القاريء عما لقيه في الرباعيات السابقة من رتابة الصور وتكرارهـا

وترداد الأفكار بواسطة الاستعارات المتشابهة ، والحركة المتقطعة في الأبيات التي تبدأ بذات المطلع . ويغلب على مخيلة بودلير الطابع المرئي . ومن شأن الصور البصرية أن تكون قبل كل شيء ثابتة محددة ، وان تدرج ضمن اطار لها . فيصعب على الفكر أن يدمج هذه الأطر وأن يجمع اللوحات في منظر واحد وأن يسوقها في حركة مطردة من حركات الفكر والتعبير .وعندبوسويه أو لامارتين تزلق الصور سراعاً أو تمر مروراً عابراً في تيــــار العبارة . وهي ليست بالصور الساطعة أو الملحة ، انما هي أفكار تسيل في موسيقى اللفظ فلا تحمل لوناً ثابتاً . لكن بودلير الذي استبدت بذهنه اللوحات ، لايسعه الا أن يستعرضها الواحدة تلو الأخرى . فكانت تتوالى في ساحة بصرنا على نحو متقطع بينما تتقدم العبارة على نحو قفزات غير مترابطة . فلم تؤثر في القــــاريء تلك المحاولة الأخيرة التي سعى فيها الشاعر الى الانطلاق في الأجواء الفكرية ، بمثل ما أثرت فيه الرؤى السابقة التي شغلته . وهكذا لا يؤدي بنا الانطباع الأخير الى تأمل « المنارات » التي اضاءت طريق الانسانية . فقد احتفظت ذاكرتنا بمجموعة من الروائع الفنية المتفاوتة في قيمتها المتألقة في ألوانها . والمعروف عن معارض الرسم أنها تضم « لوحات منتقاة » تذكي فضول الزائر الذي يخرج منها بانطباع غامض واعجاب متباين وحماس مختلف . فليس هناك من تقارب بين فن التصوير الذي يوقفنا على اعمال ثابتة محددة وبين الحركة الموسيقية أو الخطابية التي تحاول أن تجرفنا في تيارها . ولهذا كان أصحاب المدرسة البرناسية قد جمّدوا الفكرة السائلة في قوالب متبلورة براقة .

* * *

وكان غريباً ذلك النهج الذي نهجه الشعر حينما هجر الميدان الذي اختص به ، وأقلع عن موارده الطبيعية ليتغذى بعناصر لاتمت اليه بصلة .

والشعر ، في الاصل ، موسيقى وتصوير . وكان الأقدمون على علم بذلك . فالشعر نشيد والكلمة صورة .ولم يأنف الغنائيون من الشعراء ان يحافظوا على الصيغة النحوية للعبارة ، وعلى منطق الأفكار . فكانوا اقرب الى النهج العقلي. ونذكر منهم على سبيل المثال هوراس وماليرب بل وبودلير ايضاً . إلا ان الرومانسيين في كل الازمنة ازدروا التعبير عن الأفكار ولجأوا الى الايحاء الحسي والتأثير اللوني والجرس العاطفي والى تلك الهالة التي تنتشر من موسيقى اللفظ ويتعذر تحديدها لكنها تنفذ في القلب كما ينفذ العطر في الفؤاد . وفي كثير من الأحوال ، كانت الفكرة عند اعلام الرومانسية حجة يتذرعون بها ليفتتحوا قصائدهم ثم يستسلمون الى مد الألهام الهادىء ، كماهي الحال عند لامارتين ، أو يصدحون بالقطعة الغنائية التي اطلق عنانها ، كما هي الحال عند هوغو . كان ذلك في عهد الرومانسية البطولية . وقتئذٍ لازم الشعر الغنائي ايقاع النثر الخطابي وترصّع بالتشابيه والاستعارات واهتز اهتزازاً عاطفياً وربما تحمس للأفكار التي اوردها . لكنه ، مع هذا ، بقي يحترم المنطق وتركيب العبارة وخواص المفردات وعبقرية اللغة . كما حافظ على تلك السمة التي انفرد بها الشعر والتي تجعله قبل كل شيء نشيداً ينشد . فتنام الأبيات في صفحة الكتاب وكأن لاحياة لها ، ولا تدب فيها الروح إلا في ذاكرتنا .ولا تنتعش إلا حين توقظ في نفوسنا موسيقى باطنة . ولقد وجدت الكتابة للنثر فقط واجتمعت الكلمات وتوثقت بوثائق تقليدية وقواعد نحوية .ووضعت بصيغة رموز مسطرة حتى يتمكن الفكر من الأستغناء عنها . لكن الأبيات التي تلقى

القاء ويتغنى بها الناس انما تخضع الى ايقاع يطبعها في ذهننا ويمزجها في حياتنا الفكرية مزجاً .

وقد طرأ على الشعر الفرنسي ، بعد اعلام الرومانسية ، تحويل تميزميزة رئيسية هي الانتقال من الغنائية المنشودة الى الغنائية المكتوبة . وربما حصل هذا التطور ايضاً عند اليونان في الفترة الأسكندرانية ، وعند الرومان زمن الأمبراطورية . ويرجع هذا التغير الطاريء الى طريقة الابداع اكثر مما يرجع الى تذوق الجمهور أو بتعبير آخر الى نمط الانتاج الشعري لا الى نمط استهلاكه . ولعل قصائد ملارميه و اتباعه قادرة على البقاء في حافظة بعض المعجبين،ولكن هل يمكننا ان نتصور طريقة نظمها على نحو يختلف عن طريقة صانع الفسيفساء، بلمسات متكررة وتنقيح مستمر وجد متواصل مثلما يفعل فنـــان التصاوير الصغيرة أو بالأحرى ذلك الصانع الذي يحفر المعادن الثمينة أو الصلبة ؟ وما من شك في ان لامارتين لم ينظم مقاطع « البحيرة » أو « اناشيد الأنتقام » بهذا الأسلوب . ولو فرضنا انه قد اصاب مخطوطاته بعض التنقيح الذي يظهرها بالمظهر اللائق للعلماء المختصين في المكتبات العامة، لما تناول هذا التنقيح التفاصيل أو الأضافات التي يقوم بها الفنانون الزخرفيون ، بل هي تعديلات جذرية اشبه بتعديلات المهندسين البنّائين . فيحل جانب كامل من البناء محل جانب آخر وتزول بشطبة قلم قطعة أو قطعتان من القصيدة لتشغل مكانها قطع جديدة انطلقت طلقة واحدة من الهام الشاعر . وهكذا يندفع الشعر اندفاعاً مستمراً قوياً لا يكبح جماحه سوى تركيب العبارة والوقفات والأيقاع ، كما هي الحال بالنسبة الى الجملة الخطابية . والقافية ذاتها لاتجتذب الأنتباه اليها انما هي تندمج بعض الشيء في التيار الموسيقي . وسواء كانت هذه القصائد مثيرة عارمة ، ام

جليلة فخمة ، فانه لايوقفها تباطؤ حركة اليراع الذي يسطر على الورق ، بل هي تطغى وتحطم السدود من حولها ، حين تفيض نفس الشاعر حماساً او مرارة.

لقد عني اصحاب المدرسة البرناسية عناية فائقة بالشعر المكتوب والنظم المحفور حفراً بريشة النسر في طرس متوسط الحجم أصابه كثير من التنقيح . وعلى القارىء ان يمعن فيه النظر . وأن يعاود قراءته كلما استسلم الى هدهدة الأبيات وانقطع عن متابعة الفكرة المتوارية خلف الألفاظ الملونة تلوينا شديداً أو تلك التي ترن رنة موسيقية مجلجلة . ولنتخيل قارئاً يتلو على الناس قصيدة « قابيل » للشاعر البرناسي لو كنت دوليل . ولنسمع هذه القصيدة الصاخبة ينشدها أحد ممثلي المدرسة الرومانسية بصوت جهور ، كما كان يفعل الممثل المسرحي مونه سولي . ليس بمكنة المستمع حينئذ ، مهما أوتي من النباهة ، ان يهيمن على ذلك السيل المتلاحق من الصور ، وعلى تلك اللعنات المتدفقة . وان يساير الأفكار في مثل هذه الموسيقى المتقطعة ، شأنه في ذلك شأن المستمع الى قصائد اسكيلوس في مجموعة اورستيس اليونانية . ولم يفت الشاعر الفرنسي ان يأخذ عنها لما نظم ابياته الصارمة نظراً الى صلة القربى التي تجمع بين قريحته وبين البهلات التي وجهتها آلهة الانتقام الى أورستيس قاتل أبيه . وقصيدة الشاعر الاغريقي هي خلاصة صور عنيفة إستمدها المؤلف من أساطير قديمة جداً حينما أخذت خشونة الغرائز الأولية تثير دهشة الناس إبان إنتشار اولى مشاعر المحبة والعدالة بينهم . فأعادت هذه المسرحية الى فترة بربرية فظة انسانية بلاد اليونان التي هذبتها أشعار هوميروس وصقلتها . وهي تذكرنا بالوحوش الضارية والحيوانات المفترسة وهي تمرح في حرية الصحراء لا كما نشاهدها في المتاحف حيث تظهر بمظهر أليف لاعظمة فيه أو تبدو بالهيئات

الضخمة التي خلعها عليها الفنان باري . وثمـــة علاقات كـثيرة بـين وحوش الشاعر لو كـنت دوليل ووحوش النحات . فنحن ندرك فيهـا نفس القوة في التعبير عن عنف الغرائز متمثلة في العضلات ونفس البساطة في تصميم الحركات. كما ان اسلوب الأديب يحاكي اسلوب التماثيل البرونزية ، فأبياته المركزة ضمت حركة عارمة تكثفت في قالب واضح . وكأن الحياة الباطنة التي ترتعش فيها قد تجمدت هذا التجمد القاسي الذي نصيبه في التماثيل القديمة .

وما من شاعر او كاتب ، في ذلك الجيل الذي نشأ بعد عام ١٨٥٠ ، لم يستلهم التصوير او النحت فيما يبدو . حتى ان بعض الشعراء مثل غوتيه ، حذوا حذو المصورين في وصفهم الطبيعة . فظهرت لوحاتهم الأدبيـــة وكأنها رسوم أدرجت في اطار ذهبي . وهناك كتّاب ، مثـل الأخوين غونكور ، مارسوا نقل الأعمال الفنية الى الأدب . وقد تبعث مؤلفاتهم على الملل قبل أن تثير الرضى ، لأنها تكثر من استعمال الأساليب التصويرية الظاهرة ، ومن الكلام العامي الذي يتداوله الفنانون في مراسمهم . فترقى بالصفات حتى تصير اسماء ، وتستخدم العبارة المفككة .

ولـكي نبلغ جوهر هـذا الشعر وكيانه العميق ، علينا ان نتقصى الوسائل التي توسل بها . ويدور بحثنا حينئذٍ حول الصفة البرناسية التي تكشف لنا ، على نحو لا يقبل الشك ، انها استمدت نماذجها من الفنون التشكيلية . وكان جوزيه ماريا دوهريديا قد افرط في تقليد المصورين والنحاتين ، حتى امسى ديوانه « الغنائم » اشبه بمجموعة من التحف النادرة التي صنعها رجل من الهواة يعتز بها لأنها ذات تقنية بارعة . ففي هذا الديوان ألفاظ وعبارات أخذت عن الشعر القديم ، ووصف للمقاتلين اليابانيين ، ونقوش معدنية على طريقـــة بنزانلو ، وبعض

لوحات . بل ان هنالك قصائد صُممت تصميماً جليلاً رحباً ، كتلك التي تتحدث عن هانيبال او كليوباتره فتضم في أبياتها الأربعة عشر الموضوع بكامله ضمن حدود ضيقة ، وكأنها قطعة من العاج محفورة او منقوشة نقشاً بارزاً . فالديوان مماثل لديوان هوغو « اسطورة العصور » ولكن بصورة مكثفة . ولقد مهدت لوحات هوغو التاريخية الواسعة الى مثل هذه التحف الصغيرة التي يضعها اصحابها في صندوقة زجاجية . وكان على الشاعر هيريديا ان يصفي تلك القصائد الرحبة من قصصها ورموزها وفلسفتها العامة التي كانت تعتبر الأحداث تاريخاً يعيدنفسه ، على رأي المؤرخ كينيه أو المؤرخ الملهم ميشليه ، فلا يبقى من كل ذلك سوى الصور المتبلورة .

وتتألق بعض أبيات « الغنائم » تألق المينا أو الذهب المحفور في علبة مجوهرات . واليك هذه القصيدة التي نقشها الشاعر الصائغ ويقول فيها :

واني صُغْتُ الياقوت واللؤلؤ والزمرد
كما يفعل الصانع الذي سجل اسمه في كتاب المجلّين
أمثال رويز وأرفي واكزيمنيس وبسيويل
وثنيت عروة الأواني وطرقت افاريزها ،

وفي الفضة والمينا الذي تتألق صفائحه
طفقت أصور وأنحت ، مجازفاً بنعيم الآخرة ،
باخوس الثمل ويحي ودانائي الصبية التي أخذت على حين غرة ،
بدلاً من تصوير المسيح فوق الصليب ، ورسم القديس على سفوده

وجلوت وجوه السيوف العديدة
وزهوت بهذه الأعمال الشيطانية
وخاطرت بنصيبي من الحياة الآخرة

ولما دنا أجَلي
أردت كما فعل الراهب جوان الأسباني
ان أموت وبيدي مبخرة من ذهب أنقشها »

ليست هذه القصيدة لوحة تصويرية بل هي قطعة من المينا الموشاة بالذهب . ولم يتخير الشاعر الفاظه استناداً الى صورة حقيقية أو خيالية بل نظم أبياته على نحو ماينقش الصائغ اناء أو صندوقاً . على طاولته حجارة كريمة يتألف منها انتاجه ، كالياقوت والزمرد والمينا والحديد والذهب والفضة ، ينتقيها نادرة الوجود ساطعة الألوان قاسية الملمس . وكان عليه أن يرصع الياقوت واللؤلؤ وان يضع المينا في اطار ذهبي . حتى انتهى به الأمر الى صندوقة ثمينة زواياها محكمة الصنع . وتكاد تسمعنا القوافي الأفرنسية ضربة الأزميل كما تسمعنا المقاطع اللفظية صرير المعدن تحت وطأة المبرد . والشاعر الصائغ فخور باكتشاف مثل هذه المواد النادرة التي يركبها تركيباً ماهراً باسلوب مدهش فيه كثير من الجد وفيه تنوع وصعوبة . إذ كان لابد له من ان ينظم اللؤلؤ وان يلون المينا وان يثني المعدن ويطرقه ويحفره ويزينه وان يصقل الحديد . وكيف تسنى له ان يعرض هذا اللفظ المنمق؟ لعله تصفح تاريخاً لصناعة الزخرفة فالتقط فيه بعض الأسماء المتألقة تألق المجوهرات مثل رويز . أرفي . اكزيمنيس . بسيريل والراهب جوان الأسباني ... بالأضافة الى بعض

اللوحات التصويرية كلوحة باخوس ودانائي التي وجدها صالحة لتزيين جوانب الصندوقة . ثم رغب الشاعر في ان يجمل تلك الفسيفساء اللفظية تحلق وتنطلق كيلا تبقى مجرد الهية يتلهى برؤيتها الناس خلف لوائح زجاجية ، وكيلاتكون القصيدة مجرد عمل بارع من اعمال الأدب . فتذكر انه يدين بالمسيحية وانه دنّس فناً كان قد نشأ في خـــدمة الطقوس الدينية . فانكر على نفسه اهماله المسيح فوق الصليب أو القديس اللوران الذي استشهد على السفود ، لما اظهرنا على موكب باخوس وصورة دانائي الفتاة التي اخذت على حين غرة (وهنــــا يعبر جرس القوافي الفرنسية تعبيراً حسناً عن ندامة المؤلف).فتوجب عليه ان يضمن المقطعين الأخيرين تعهداً يكفر به عن طيشه الآثم . وتغيرت فجأة لهجة القصيدة.وطرح الشاعر آلاته واحجاره الكريمة من مبردوذهب وميناواعرب في ابيات ثلاثة اعراباً قوياً عن كرهه لما فعل عندما « جلا وجـه السيوف وقام بعمل من اعمال الشيطان مجازفاً بنصيبه من اليوم الآخر » . وتطلعنــــا خاتمة القصيدة في نبرة هادئة مطمئنة على شيخوخة الفنان التقية الصافية وهو ينقش مبخرة يضمنهـــا روح المسيحي المؤمن الذي يدعو ربه حتى يقيــه عذاب النار .

ولم تكن تلك الخاتمة متوقعة . بل انها فرضت فرضاً على الفنان الذي اراد انه ينظم شعراً لا يكون عملاً لفظياً صرفاً . وهي خاتمة يتقبلها القارىء قبولاً حسناً ، لأن شاعرنا اشبه بميكلانجلو أو تيسيانو الذي سخر عبقريته لينشد لفرائح الحياة ويتغنى بالقوة المتحررة من القيود ثم مات وبيده الازميل أو الريشة ، خلفاً وراءه صورة لم تتكامل تمثل النزول عن الصليب ، خليقة بأن تزين ضريحه . ويبدو فيها جسم المسيح بنفس الروعـة التي تجلت بها اجسام

الابطال الشداد أو ملامح فينوس . وثمة تكلف واضح في هذا التلاعب اللفظي وهـذه المقاطع الساطعة الرنانة وهذا الجمع بين الصيغة اللغوية والشعر النافر . فـلا يمكننا اعتبار تلك القصيدة نموذجـاً يحتذى في بساطة النظم ، أو صدق التعبير وسذاجته .

• • •

في القرنين التاسع عشر والعشرين ، اي في الازمنة الحديثة ومنذ الثورة الرومانسية ، بدأت تتوثق الروابط بين الفنون الادبية والفنون التشكيلية . وقد ينبغي لنا ان نضيف ايضاً الفن الموسيقي ، اذ سيطرت الموسيقى في القرن التاسع عشر على ذلك العالم العاطفي المؤثر الذي تنطلق فيه النفس بشكل خيالات واوهام تتألف من الحان والوان ومشاعر . ولم يتوقع فنان من فناني الفكر والعاطفة ان يبلغ انتاجه ذروة الجمال بعيداً عن رعشات الموسيقى . وفي هذه العهود التي تلازمت فيها الفنون الثلاثة من شعر ولون ونغم ومزجت ملذاتها ، كان من الطبيعي ان تكون الموضوعات والتأثيرات والمبالغـة في التجديد مشتركة فيما بينها وفي اساليب متباينة . ويبدو هـذا الاشتراك واضحاً بيناً حين نقرأ صفحة من صفحات النقد الحديث . اذ يتجاوز النـاقد دائمـاً الحدود الفاصلة بين تلك الفنون الثلاثـة ويستمد شروحه من مقارنات موسيقية وخصائص تصويرية ورموز شعرية . وهو غالباً ما يتقصى المقاصد الخفية التي يتضمنها العمل الفني . ومثل هذا الدمج الارادي والمشروع في الاعجاب الذي يحلله الناقد يصبح على جانب من الخطورة عندما نرجع الى اصول هـذه الفنون وتقنياتها الاولى . ولقد نتج عن هذا المزج في الاساليب بعض المحاولات الفاشلة التي سببها تجديد مفرط تعرضت له تلك الفنون . اذ بلغ ببعضهم حب

التجديد في فن الشعر والالوان، الى ان يطالبوا الكلمة بالتعبير عن انماط خاصة من العواطف والاحساسات ، وان يلتمسوا منها اللون والموسيقى ، أي كل ما هو غريب عن اللفظة ذاتها . كذلك رأى المصورون ان باستطاعة الالوان ان تفصح عن امور مختلفة متنافرة يشيرون اليها في مقدمات متحذلقة .. بيد أن اللوحة التصويرية نفسها لم توضح هذه الامور ايضاحاً صريحاً . فهل من عجب أن يتردد الجمهور ، مهما حسنت نيته ، حينما يقرأ صفحات من الادب لا تعبر مطلقاً عن المفاهيم التي تعبر عنها الكلمات عادة ، وعندما يشاهد لوحات لا تمثل مطلقاً العالم المرئي الذي من أجله وجد هذا الفن ؟ وما من ريب في أن الجمهور صادق دائماً وحسن الطوية . فهو اذا رغب في سماع الالحان قصد داراً من دور الموسيقى ، واذا اراد ان يشاهد صور الانسان والطبيعة ذهب الى المتحف أو المعرض ، واذا احب ان يصغي الى همسات القلب الانساني طالع ديوناً شعرياً . فهل يجوز لنا أن ننحي عليه باللائمة حين يؤثر أن يبقى كل فن في نطاقه ليعالج موضوعاته معالجة حسنة ، بدلاً من أن يطالب احد الفنون بموضوعات يتناولها فن آخر على نحو افضل ؟

الفصل السادس

دمج الألوان الأدبية والفنية

- ١ -

واقعية القرن التاسع عشر تجر الأدب الى ميدان الفنون - هويزمانس راوئي بصري - نشوء الرمزية - أثر الفنون التشكيلية في فن الكلام .

ان ظهور « الواقعية » في التصوير ، التي اتى بها مصورو المناظر في القرن التاسع عشر ثم توطدت دعائمها بفضل روائع جيريكو و كوربيه ، يبقى ثورة عميقة الجذور طويلة الأمد في التصوير الفرنسي . وأنه ليدهشنا ان تتأخر الواقعية حتى ذلك القرن في بسط سلطانها على المدارس الفنية لأنها تستجيب الى رغبة اساسية كامنة في نفس كل مصور ونحـــات تدفعه الى « محاكاة » مظاهر الحياة وبالتالي الى نسخها نسخاً محكماً . ولم يخل تاريخ الفن الفرنسي ،منذ اقدم العصور ، من الفنانين الواقعيين . لكن اتجاهات اخرى ، في عصر النهضة ، ناوأت ذلك الميل الطبيعي في فنون التقليـــد . إذ أدت سيطرة النزعة المثالية اليونانية - الرومانية ،وهيمنة الفكر على الفنون الأدبية ، الى وضع صناعة اللون والحجر ،ولو بصورة ضمنية ، خارج نطاق الشعر وفي منزلة ادنى منه . وبدت لغة المادة ، وهي لغة الصناعات اليدوية ، بعيدة عن ميدان التفكير الذي انفردت به الألفاظ . والراجح - عدا بعض الحالات الأستثنائية - ان جمهور القرن السابع عشر لم يعتبر لوحات بوسان مساوية في منزلتها البديعية لمسرحيات راسين .

مع ان المصورين وقتئذٍ قد رغبوا رغبة الشعراء في عرض حوادث التاريخ وتحليل اهواء الأنسان . والنتيجة الأولى لظهور الواقعية التصويرية انها حررت هذا الفن من ربقة الأدب . والنتيجة الثانية انهاجرت الأدب الى ميدان التصوير . وهكذا فان واقعية القرن التاسع عشر ، قد تميزت عن الواقعية المعهودة في جميع الأزمنة ، بانها بصرية ومادية . فهي تريد ان تحملنا على الأعتقاد بحقيقة ما تعرض علينا ، وان يكون وقعها في النفوس معادلاً لوقع النموذج الذي تحاكيه . وتلك هي في الحقيقة النظرة البديعية المصور . ولقد سعى الروائي بدوره الى ان يحملنا « نرى » مناظره وأشخاصه ماثلة للعيان .

وكان بلزاك منذ تلك الفترة واقعياً . ولكن لم تكن له بعد واقعية الفنان المصور . فهو كثير الوصف إلا أن وصفه تحليلي غني بتراكم عناصره يترك في النفس انطباعاً شديداً وتأثيراً ناتجاً عن تضخم الأشياء . فتبدو عنده ابسط الأمور وكأنها خيالية مروعة تحيط بها ظلال هائلة كما لو كانت من رؤى الأحلام . ثم اعقبه روائيون صوروا نماذجهم في وضح النهار فكانت نظرتهم دقيقة بينة . وعني كثير منهم برسم النماذج والمواقف والمواقع رسماً حياً . وبعضهم من صمم قصصه مثل فلوبير وزولا ، وضع صفحاته الوصفية على طريقة الواقعية الأولى التي نادى بها كوربيه . فكانت لوحاتهم متينة تتجلى فيها حقيقة راسخة ، لكنها ، بغض النظر عن مزايا أخرى تحلّت بها ، توصلت بوسائل التصوير ولم تصل الى ماوصل اليه هـذا الفن من تأثير في النفوس . لأن التحليل اللفظي البطيء يحول دون بلوغ ذاك الانطباع الكلي والآني الذي هو من خصائص النظرة الانسانية . ولما ادرك الروائيون مثل دوديه وغونكور وموباسان ، في صفحاتهم الأدبية ، خفة الاسلوب الانطباعي ورشاقته نثروا في رواياتهم صوراً

متحركة نابضة بالحياة واضحة المعالم . فلم يعد الكاتب بحاجة الى ان يروي لنا سيرتها . وكثيراً ماالجأ فلوبير الى استخدام هذه الطريقة في كتابه « التربية العاطفية » حيث صور لنا ابطاله بخطوط قليلة وسجّل الأحاديث العابرة التي كانوا يتبادلونها ، فيشعر القاريء انه امام رسم من رسوم غافارني أو فوران ، وتحت الرسم شرحه الخاطف السريع . والواقع ان تلك الصــور المختصرة والأحاديث المفاجئة هي كل مايحمله المرء عادة من ذكريات بعد اجتماعه بالناس. وعلى هذا النحو تماماً ، نحن نرى الأشياء والاشخاص . أما وصف بلزاك الملحّ الشديد ، فهو اقوى وأثقل من عالم الظواهر الذي نعيش فيه .

على أن الواقعية ، وان خفّت وطأتها وازدادت تألقاً بفضل الاسلوب الانطباعي ، سرعان ماشعرت بالوهن والضعف . لأن الميدان المرئي يتألف من صور بديهية لاتتجدد ولا تفنى ولا تتحول الى اوهـام مبهمة الحدود . بل ان النقل الأمين للحقيقة يقيد المصور ويحدو به الى ان يكون فنه مشابهاً للواقع . وحينئذٍ ينطلق الفنان من اسره ويجري خلف بعض النزوات التقنية، فيكون لهذا الانطلاق من السحر مايجعل الفن يتلاشى خارج قيود الواقعية وقوانينها . ويبرر المصور اسلوبه الجديد إذ يميز في الطبيعة بين حقيقة الظواهر – التي لاتنضب – وبين حقائق رفيعة سامية عثر عليها في ثرثرات ميتافيزيكية ، الى أن يأتي الحين الذي يبتعد فيه الجمهور عن عاداته البصرية العريقة ابتعادا يحمل الفنان على أن يطرح جانباً كل ماتلهمه به الطبيعة . وأخيراً تعترف السريالية صراحة بازدراء الواقعية الـــتي ماتزال مستبدة بأعمال المجددين ولو من طرف خفي . وهكذا انفصل الفن عن الكون المخلوق ، لا ليكون تتمة له ، بل لينشئه نشأة جديدة . هـذا كل مافي الأمر . وليست السريالية إلا عرضاً تافهاً من اعراض الحياة الفنية ، شأنها شأن

كل نظرة بديعية لاتعتمد على روائع الانتاج . ولم يبق من جميع ذلك الهراء الذي ملأ المراسم والمقاهي سوى ملاحظة واحدة تهيمن على الفن الحديث الذي يتخبط في الفوضى ويتلمس طريقه في الظلام ، وهي أن الفنانين ، وبخاصة مصوري القرن التاسع عشر ، باتوا ينقادون انقياداً متزايداً للجانب الحسي الصرف من فنهم ؛ هذا إن كانوا صادقين أي إذا كانوا يستجيبون الى نوازع خفية لا الى نزوة صبيانية من نزوات التجديد . فاستبد بهم اللون في خاصته المادية ، تلك الخاصة التي تفقد دائماً شيئاً من نضارتها وحيويتها عندما تندرج في مجموعة كبرى منظمة . كذلك أخذ الكتاب يعنون بالوقع الحسي للألفاظ ، من لون وجرس وايحاآت مختلفة . وراحوا يزدرون كل تصميم مجرد وكل أداة من أدوات الوصل التي تصوغ الفكرة المنطقية صياغة لفظية .

وكان هويزمانس احدهؤلاء الكتّاب الافرنسيين الذين اهتموا بالأسلوب اهتماماً بالغاً . فاستثمر غاية الاستثمار وخارج حدود العقل جميع قدرة اللفظ على التعبير عن مختلف الاحساسات ، في روايته الشهيرة والغريبة معاً والتي سميت بحق « خلافاً للمألوف » . وموضوع القصة فريد مضحك ، ما في ذلك شك . لكنه تافه ومتعب لو أنه لم يزوّد الكاتب بالأفكار التي ساعدته على الحديث عن الألوان والعطور والطعوم وعن اسلوب الشعراء من فيرجيل الى مالارمه ، حديثاً يسبب الدوار في رأس القاريء . ويدهشنا أن تعجز قريحته الفياضة عن البحث في الأصوات . ومجموعة الألوان هي التي اثارت طبعاً اهتمام المؤلف على نحو خاص . فكان قبل كل شيء قصصياً من طراز بصري . ونحن نعلم أنه منذ جولته الأولى في ميدان الأدب ، قد وجّه دعاءشهيراً الى « سمك الفسيخ » . وهنا يدرك القاريء ، للوهلة الأولى ، ان فن الوصف عند هويزمانس لا يتخذ

موضوعاً نجهله . بل هو يستهدف اظهارنا على مهارة الكاتب في تصوير كائن نعرفه حق المعرفة . ومطلع الدعاء فخم رائع : « ثوبك ايتها السمكة مزيج من الوان الشفق ، فيه زنجار النحاس العتيق وفيه الذهب القاتم الذي يكسو جلود قرطبة وفيه لون الصندل والزعفران الذي يعلو اوراق الشجر ايام الخريف ». وتلك صورمألوفة رغم اللهجة الملحمية الفخمة . ثم تنضب الكلمات التي تعبر عن اللون فيلجأ المؤلف الى اصباغ المصور الزيتي يقول :« والىجانب الصفرة العاتمة وعفرة تراب مقاطعتي يهودا وكاسل ودكنة الظلال التي لفحها وجه الشمس وخضرة الأصباغ التي استخدمها الفنان شيل وسمرة الألوان في لوحات فان دايك ... تتألق حمرة المياه وبريق معدن الكروم ونضارة البرتقال في شهر آذار ».وتلك هي قائمة الأصباغ عند تاجرها . وتعبر هذه الأسماء للفنان المصور فقط عن الألوان التي تخرج من فوهة الأنابيب قبل ان يبسطها على لوحته . ومن هنا تتضح لنا بعض العقبات التيتعترض سبيلالنثرعندما يريد أن يكون بصرياً ، إذ ينبغي له ان يحمل المفرداتما لا طاقة لها به وان يستخدم الألفاظ الساطعة . وإذا هو لجأ الى التعابير الصحيحة الفنية ، فقدت هذه التعابير في الغالب مزيتها التصويرية . وبذلك تؤول تجارب بطل الرواية المسمى ديزيسانت الى تمارين انشائية بالغة الدقة والتحليل . ثم يثور المؤلف على سطحية النزعة الواقعية المحضة . فيتناول الطبيعة على نحو معكوس . ويحل محل الحقيقة البسيطة المألوفة ، صوراً مصطنعة فريدة . وتأتي النعوت والأوصاف في غير استعمالها العادي فتكون اكثر حرية في ذلك الكون المنكوس . ونحن نرى مثلا سلحفاة صنعها أحد الصاغة تحبو على سجادة ديزيسانت وقدعلقها قوقعة تجمد فوقها بريق الذهب وتلألأت فيها أزهار صُنعت من أحجار كريمة. وتتوالى

حينئذٍ أسمـــاء تلك الحجارة في صفحات وصفحات . حتى اذا نضبت الجواهر المعروفة التي توحي أسماؤها بالألوان البراقة ، استمر الوصف وهو يعددمفردات صعبة القراءة يستحيل على القارىء حفظها . وقد تعقبها أحياناً تعاريف فيهـا صور بصرية وملاحظات لاذعة . لكنها غالباً ماتكون غير متوقعة وضعيفـة الأيحاء باللون .

ثم ان اسماء الحجارة الكريمة لم تأت على اندفاع هويزمانس ، كما لم تستنفد ثقافة ديزيسانت المفرطة . وتتعاقب ثانية صفحات من الألوان في موضوع الزهور ، سواء منها « الأزهار التي صنعتها يد الانسان وقلدت بها الأزهار الطبيعية » أم « الأزهار الطبيعية التي تحاكي الزهر الصناعي . وهنا يتقدم المؤلف بمجموعة من الصفات والتشابيه تثير في ذهننا الدوار إذ يعترينا الأعجاب حين ندرك حقيقة التكلف وجانب التصنع في الطبيعة . فنرى قطرات الندى فوق قطع من الحرير جعلت على شكل اوراق الزهور ، او نشاهد على العكس زهوراً غريبة كأنها حفرت في صفحة من التوتياء أو في لوحة ملونة . إلا أن الكاتب قد اغفل الأشارة الى هذه الزهور واظهارنا عليها . وكفت ريشته عن التصوير لأنه أخذ بطرافـة بعض الأسماء وبالتشابيه المضحكة التي استدعتها في خاطره بعض الأشياء غير المألوفة كأنبوب المدفئة أو ذنب الخنزير أو اطراف عبد تالفة . فصاح متحمساً « ويلي » وطارت نفسه فرحاً ، واندفع مسعوراً خلف الألفاظ ، وبلغت صوره حد الشذوذ ، وبدأ بالهذيان ، وغرق عقله في رؤى محمومة . وهل بنا من حاجة الى القول ان احلام هذا المعتوه المسكين لا تهز مشاعرنا مطلقاً ؟ وذلك لأن صورة قد سببت لنا المتعة نظراً لغرابتها المفاجئة ، لكنها غير معقولة . وهكذا بقي المؤلف في حيز التلاعب اللفظي .

واذا هو تناول الأحساسات الذوقية ، استعار اكثر تشابيهه من لغة الموسيقى . فتنعم البطل ديزيسانت بسمفونيات من الطعوم ، وصبت الشراب في اقداح صغيرة صنابير جعلت في دنان ضئيلة « وصدح في فمه ارغن ».وحينئذ تتعاقب صفات ذوقية وموسيقية تصف انواع الشراب . فيحدثنا المؤلف عن آلة الكرنيطة ذات الغناء الحاد المخملي ، ويصير خمر الكوميل بوقاً يخن في الحانه ، ويغدو شراب النعنع واليانسون ناياً حلو الطعم مفلفلا ، يصيء كالفراخ صياء عذباً . واغلب هــــذه التشابيه سهلة يسيرة تختلف باختلاف الأشخاص . لأن آلات الجوقة الموسيقية تتميز بطابعها تميزاً يجعل من السهل الأيحاء بها بمجرد تسميتها . لكن عددها المحـــدود لاتتيح للمؤلف ان يطبق انغامها على جميع الطعوم التي لاتقع تحت الحصر . على أن ذلـــك الأمر لايعيق ديزيسانت عن متابعة حديثه ثابت الجنان « فيعزف لسانه أنغاماً صامتة وموسيقى جنائزية فخمة ، أو يسمع في فمه لحناً منفرداً يصدره شراب النعنع ، أو لحناً مزدوجاً تسببه خمور اخرى مثل الفستبرو والروم وما الى ذلك ... » وقد يكون هذا المزيج المضحك بين نوعين من الألفاظ مدعاة للتسلية في بعض الأحيان ، لكنه لايقنعنا بصحة الوصف . ونحن ندرك في نهاية المطاف كيف ينبغي لنـــا في مجال الوصف ، ان نتصرف في المعاني ، لأن الصفات اللفظية تقريبية ويختلف مضمونها باختلاف الأشخاص . وتستعصي العطور على اللغـة استعصاء الطعوم . على ان مثل هذه الصعوبات لاتقف حائلا في وجه ديزيسانت . ويتبعه المؤلف في تجارب الشم غير هيَّاب . وكان سرب الخمور قد زوَّد صاحبنا بأرغن تصدح فيه الطعوم . أما الآن فتقدم له طاولة التواليت وما علاها من قوارير العطور المختلفة الآلة التي تعزف الروائح عزفاً . ومن المسلَّم به « انه تمكَّن من حاسة

الشم كما يتمكن الموسيقي الماهر من آلته » . فشرع ينظم بمرشته الحانا من العطور ، مثلما يؤلف الفنان سمفونيته . واستطاع الكاتب ان يسميها حسب مصادرها . لكنه عجز عن الايحاء بها ، كما لو وصف لنا عالماً كيميائياً امام انابيبه . وهكذا امتنعت الروائح عن الوصف لأنها امور قائمة بذاتها على حد تعبير الكيميائيين . وكيلا يعاود هويزمانس الحديث عن انغام الطعوم ، لاذ بالنقد الأدبي ليصور لنا العطور ولجأ الى بوسويه وفيكتور هوغو وبوالو من اجل تحديد العطور الكلاسيكية او الرومانسية . الا انه لم يطلب اليهم ذلك عندما حدّد مذاق خمرة الكوميل او الويسكي . وقد يتفكه القاريء بمثل هذه البهلوانية ، على صعوبتها . وكيف يمكن لهذه المفردات الغريبة وتلك التشابيه المستهجنة ان تصير نثراً عبقاً بينما لايثير ذكر اسم الوردة او الليلك في نفوسنا سوى عطر فاقد النضارة ؟

تبدو هذه التصرفات اذن ثقيلة سمجة ،وكأنها مزاح لايبعث على الضحك . وربما أدت الى الاشمئزاز لولا مهاره المؤلف الفائقة . وقد يكون الحديث في هذا التلاعب اللفظي عديم الفائدة ، لكنه يمهد لنا السبيل الى فهم النزعة الرمزية . ويبين لنا ديزيسانت كيف أن المدرسة الواقعية في اعتمادها المطلق على الحواس ، قد ملت الحقيقة المألوفة ، فتجاوز الفنانون تلك الأوصاف والنعوت المحدودة ، المصنفة تبعاً لحواسنا ،وسعوا وراء عالم مثالي تكون فيه الألفاظ قابلة للتبادل بين مختلف الميادين الحسية ، وتتنقل فيه النعوت من حاسة الى أخرى . وحينئذٍ صار بوسع الأديب أن يخلق عالماً شعرياً يتحول فيه من احساس بصري وسمعي الى غيرهما من الأحساسات ، غير متقيد بنظام معين . ألمْ يتصرف مالارميه ، صنو ديزيسانت ، بالأحاسيس التي انفصلت عن الأشياء لينشيء منها عالماً

وهمياً معتمداً على قدرة الأيحاء اللغوية؟ وقبل أن يختتم هويزمانس قصته الشهيرة يأخذ بتصنيف مكتبة بطله . فيطلعنا على المؤلفين الذين يؤثرهم على غيرهم، ويخص مالارميه باعجابه العظيم . والصفحة التي يفردها له هي أبلغ تعريف المدرسة الرمزية . وهي في الوقت ذاته ، خلاصة تلك التجارب الفريدة التي قام بها لكي يصور الاحساسات تصويراً أدبياً . يقول هويزمانس : « لقد أدرك مالارميه بثاقب نظره أوجه الشبه البعيدة التي تصل بين الأشياء . فجمعها في الغالب بكلمة واحدة تشير ، عن طريق القياس ، الى شكل الكائن وعطره ولونه وسمته الرئيسية وبريقه الخاص . ولو أنه سمى الشيء باسمه الصريح لكان عليه أن يضيف نعوتاً عديدة مختلفة حتى يبرز جميع جوانبه وملامحه . فهو لا يذكر صراحة وجه الشبه الذي يستقر مباشرة في ذهن القاريء ، عن طريق القياس ، حين يتفهم الرمز . وبالتالي لا يتشتت الانتباه في كل صفة من الصفات المتعاقبة التي تفصح عنها النعوت الواحد تلو الآخر ، بل ركزها في لفظة جامعة ، نشأ عنها مظهر وحيد شامل و « كيان متناسق » كما هي الحال بالنسبة الى اللوحات التصويرية » .

والخلاصة أن هويزمانس قد حلل هذه الأحاسيس المتباينة التي تجملها رمزية مالارميه في لفظة واحدة هي نقطة التقاء الصفات المتنوعة التي تتجاوب فيما بينها . وصاحب كتاب « خلافاً المألوف » يُعدُّ قطعاً من أعظم الكتاب الأفرنسيين الذين شغفوا بجمع النعوت . وقد عُني بالصور النادرة اكثر من عنايته بالصور البديهية . لكنه لم يحملنا أبداً على الاحساس بأمور السمع والشم التي أظهرنا عليها . فأطرفنا بحديثه وبهرنا ولم يهز مشاعرنا كما لم يقنعنا بصحة وصفه . ولغة الشعر ، حين تستند الى تشابيه مشبوهة مثل تشابيهه ، لا تستطيع أن تستجيب

الى الشرط الأساسي المطلوب في كل لغة ، وهو أن تكون وسيلة للتفاهم وان تستخدم المفردات التي اتفق الناس على مضمونها .

لكنه يتوجب علينا ان نبين كيف مل الشعر الحديث سهولة الصور التي كان يلهو بها . فراح يتقصى ، خلف وضوحها البديهي ، رمزية جـــديدة غير متوقعة . ولما كان هذا الموضوع يقتضينا كثيراً من الاسهاب والتفصيل ، فلا بد لنا هنا من الاكتفاء ببعض المؤلفات الشهيرة . لأن غرضنا ايضاح أثر الفنون الجميلة في تطور فن الكلام وبيان الدور الذي تؤديه الآثار والتماثيل واللوحات في تحول المثل الأعلى الأدبي منذ شاتوبريان وشينيه حتى مالارميه ، ذلك النجم الخفي الذي لايزال يلازم الشعر في تطوره ، جـــذاباً وخداعاً كالسراب الثابت المتجمد .

– ٣ –

فيرلين والكلمات التقريبية ـ نظرية بودلير في التجاوب الكوني ـ رمزية مالارميه ـ النزعـة السريالية ـ كيف تخلى الأدب الرمزي والتصوير السريالي عن رسالتهما التقليدية .

قد يحدث للفنان المصور ، في آخر النهار ، وفي أعقاب جلسات طويلة امام نموذجه ، ان يلقي فراشيه متعباً وان يفتتن فجأة بما توحي اليـــه صفحة ألوانه وقد سُحقت فوقها معاجين الأصباغ النقية فاندمجت في ألوان متقـاربة بقعاً ساطعة متداخلة حافظت على صفائها . في جانب الصفحة ألوان حادة مفرطة في حدتها ذات بريق معدني او كيميائي فج . وعلى مقربة منها أصباغ أخرى تتداخل فيها محدثة مزيجاً له طابعه الخاص . وفي وسـط الصفحة انبسط اللون

الأبيض وعكس ضياءه او شحوبه على مايحيط به من الألوان الترابية أو من بريق اللك . فانبعث من هذا الخليط المؤلف من ألوان ساطعة واخرى قاتمة تنافر مباغت او تقارب ممتع . لقد كانت الصفحة الأداة التي مزجت فوقها فرشاة المصور مختلف المواد لتبحث عن الألوان الصحيحة ولتحدد القيم التصويرية ولتهيء اللمسات التي تألفت منها اللوحة . وقبل لحظة ، انتظمت الأصباغ في مجموعة ، وساهمت في ايجاد توافق لوني ، خاضعة لاستبداد الواقع وقواعد الانسجام في التصوير . لكنها تبدو الآن على صفحة الجوز ، عارية ، بعيدة عن كل تعبير ، لا ينازعها الرسم في إجتذاب انتباهنا ، بل هي تشغل ساحة البصر . ولا يدخل في هذه الألوان العربيدة أي فضول فكري أو عاطفي يمنعنا من الاستمتاع بها . ويتساءل المصور ، في نهاية المطاف ، وبعد ان تراخى جهده ، هل تكون لوحته المفضلة كامنة في تلك الفوضى من المواد الثمينة المتألقة ? وهل تتناقص اللذة الحسية التي يحدثها اللون النقي بسبب العوامل والملابسات التي تخضعها حتى تعبر عن فكرة ما ?

والفنان الموسيقي أيضاً يشعر بمثل هذا الأنطلاق عندما ينقل أصابعه ، حرة من كل قيد ، على ملامس آلته . فيستسلم لألحان مسعورة ، نشوان بتلك العاصفة التي جمحت به . ونحن ندرك حينئذٍ انقياد الموسيقى والتصوير الى دوار اللون والغناء . فيغفل المصور النزعة « الواقعية » التي هي دستوره الأساسي ، ويثور الموسيقي على قواعد اللحن والانسجام . ولِمَ لا يصيب الشعر مثل هذا الاغراء وهو الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بالموسيقى والتشكيل ? فيطرح جانبا الاسلوب الذي يقيده ، والمادة اللفظية التي ينظمها النحو ، وكل هذا الرداء الفكري الذي يخضع لصيغ المنطق وسيطرة الحقيقة . وهكذا حاول فن الكلام ، على غرار الفنون الأخرى التي هي اقرب منه الى المادة ، ان يتحرر من جميع هذه

القيود . وبذلك أتيح لنفس الجيل الذي عاصر ازدهار النزعة الأنطباعية في التصوير والموسيقى ، ان يشهد المحاولات المذهلة التي قامت بها المدرسة الرمزية.

وكانت مدرسة البارناس قـــد اهملت ذاك الجانب الخطابي من النزعة الرومانسية . واغفلت جميع مبادئها الفكرية . ولم تحتفظ إلا بالرغبة في التصوير مع اتقان الاسلوب . وفي قصائد سولي برودوم الفلسفية ، لم يستطع سمو التفكير ان يضيء تلك الألوان الرمادية المجردة التي اشاعها في شعره المرن مرونة النثر. وكان بامكان الشعراء ان يستمروا في معالجة الافكار ، شريطة الا تحافظ هذه الافكار على وضوحها المألوف . وكان ينبغي للصور ان تمنـــح المفاهيم المجردة شكلها ولونها ، ولو ادى ذلك الى انطباع غامض . ولم يكن بوسع الصور ان تستبقي بداهتها الفجة كما كانت الحال عند الروائيين الواقعيين ، أو في الشعر البارناسي المنحوت نحتاً . ويلاحظ في الصفات الخاصة وفي التعابير الصحيحة دقة لا تطاق بسبب بداهتها المادية التي سرعان ما تصبح عامية وبالتالي مبتذلة. ولهذا دعا فيرلين الى استعمال المفردات التقريبية التي تخلو من التحديد الدقيق والتي ينتقيها الأديب « بسهو متعمد » . كما آثر اللون الغامض المبهم على اللون الواضح . وفضل النغم المنساب على الايقاع الصارم . ونحن بامكاننا ان نذهب الى ابعد من ذلك اذا استقر بنا المطاف في هذا الميدان الوسط الذي تتداخل فيه احساساتنا الواضحة . لأننا نعلم ، عن تجربة ويقين ، ان الصفات المتباينة في طبيعتها قد تتشابه وتتدرج عند اللزوم في لفظة واحـــدة شاملة تعبر عن الصوت واللون والطعم . وتصير اللغة ، مهما كانت حسية في الأصل، قادرة على الأنطلاق من عبودية الحواس ، وتحويل النعوت اللفظية من نطاق حسي الى

نطاق آخر . وهذا ما افصح عنه بودلير في قصيدته « الأستجابة الكونية » التي يقول فيها :

« ان العطور والألوان والأصوات تستجيب لبعضها
وكأنها اصداء بعيدة تندمج وتتداخل »

والحجة التي يستند اليها في قوله هذا هي قدرة الألفاظ الوصفيـة على تخطي حواجز العالم الحسي :

« فهناك عطور نضرة مثل لحمة الأطفال
« وعطور عذبة كأبواق الرعـاة ، وعطور خضراء اللون
كالمروج » .

وخلاصة القول : ان القاعدة التي تعتمد عليها نظرية « التجاوب » هي مرونة النعوت اللفظية . وعندما دعا فيرلين في قصيدته الشهيرة « الفن الشعري» الى اختيار المفردات بسهو متعمد ، كان يدرك تمام الأدراك ان لاشيء يقضي على الرمز مثل دقة الرسم ووضوحه. إذ لا يبقى مجال الرمزية حينما تكون الأشكال بينة والتعابير صحيحة ، وحينما لا تحيط بالأشياء هالة يسبح فيها الخيال . وعندئذ لا تستطيع ومضات الفكر ان تزلق إلا تحت جنح الظلام في صور غائمة تنبعث منها حقيقة خفية تلازم ذهن القاريء بسبب غموضها وابهامها . ويكون لها وقع الموسيقى اكثر من وقع التفكير الواضح . وتكتشف هذه الحقيقـــة بعد ان ان تنجلي الصور اللفظية في عقل القاريء . ذلك هو قانون الأبداع في مثل هذه المدرسة الشعرية . اما الطريقة المألوفة في الأنتاج الفني عامة فهي الأنتقال من الفكرة الى التعبير . إذ تتوفر للفنان ثروة لفظية وعدد من المقاطع الموسيقية

التي تتجاوب مع احساساته . فينتقي منها ما يشاء . وتكون وسائل التعبير في خدمة الموضوع الذي يعالجه المؤلف . وليس لهذا الموضوع فائدة ما ، إذا لم يكن من واجب الشاعر ان ينظم قصيدته لأطلاع الجمهور عليها . إلا ان الرمزيين يكررون دائماً ان معنى القصيدة بكامله رهن امر القاريء . ولذلك يجعل الشاعر مضمون قصيدته مستتراً قدر الأمكان كيلا يتدخل متطفلاً في مؤازرة القاريء ، صديقه المجهول . لكن الشاعر لم يتمكن من جمع ابياته دون ان يستهدف هذا الذي نسميه بـ « الفكرة » . كما انه يتوجب على الفنان الذي ينقش معادنه الثمينة ، وينظم لآلئه وحجارته الكريمة ، ان يتصور مسبقاً الشكل الذي يؤول اليه انتاجه سواء كان تاجاً أو عقداً أو صندوقة . ومن الجلي ان تلك الفترة من الأبداع هي احرج الفترات واصعبها إذ يشعر فيها المؤلف بارتباك اثناء بحثه عن علة لمنظومته . وهو يتناول عادة موضوعاً مكملاً مطروقاً . ويشق عليه ان يستخدم الألفاظ في سبيل الأفصاح عما يعجز عنه الكلام ، مثلما يشق عليه ان يقرّب بينه وبين القاريء بواسطة اللغة الرمزية . وهكذا بات افضل موضوع شعري ان يتحدث الشاعر عن عجزه في التعبير .

ولا بد لنا هنا من أن نذكر قصيدة مالارميه بسبب كمال اسلوبها وقيمتها المنهجية . قال :

« هل يستطيع هذا النهار البكر . الحي . الجميل

ان يمزق بضربة جناح نشوى

تلك البحيرة القاسية المهجورة التي تراودها تحت الصقيع

رغبة في تحلاق لم ينطلق . بيضاء كركام الثلوج الشفافة ؟

فوق سطح البحيرة . ثمّ عجوز يذكرانه هو
الكائن الرائع الذي حاول أن يتحرر عبثاً
لما تألق ملل الشتاء العقيم
ولم يتح له أن ينشد بهاء موطنه المثالي .

ولسوف يهز بعنقه الطويل هذا الاحتضار الأبيض
الذي فرضه الفضاء على الطائر الذي أنكره .
لكنه لن يتخلص من هول تلك الارض التي علق بها ريشه .

فغدا شبحاً شده بياضه الناصع الى ذاك المكان
وتجمد في عاطفة الازدراء وكأنها حلم بارد
اشتمل به التم في منفاه العقيم »

مثل هذه القصيدة تفتن اللغوي ، استاذاً كان أم طالباً . فيجد فيها الاستاذ ، وخلف كل كلمة من كلماتها ، مادة للشرح والتعليق ، كما لو كان يترجم شعراً لليوناني بندار أو نشيداً من أناشيد الجوقة في مسرحيات سوفوكليس . وقد يتراءى له المعنى الحرفي الذي يصعب ادراكه لأنه سرعان ماينلاشى في ايحاآت غامضة . اما الطالب فانه يلقى في هذه القصيدة نموذجاً ثبت في لغة فرنسية منمقة ، لتلك الفسيفساء اللفظية الشائكة التي اجتهد في تطبيقها عندما كان يؤلف مواضيع يونانية أو أبياتاً لاتينية . أما ما يتبقى في ذهن القارىء العادي الذي يتطلب المزيد من الايضاح ، بعد حل تلك الأحجية الحاذقة وبعد تركيبها من جديد ، فقد يكون بعض الافكار التي تذكره بنظرية برغسون . ويظل برغسون الفيلسوف الذي اعتبر الواقع تياراً ينساب على نحو مستمر انسياب الشعور الانساني . وبذلك أوجد تعليلاً للنزعة الانطباعية عند فناني

التصوير والموسيقى . ولسوف يبقى برغسون فيلسوف المدرسة الرمزية بقدر ماتسمح هذه الرمزية بتحويلها الى مفاهيم واضحة .

واذا تذكرنا أن الشعر ، كالحياة ، اندفاع خلاق وانبثاق عفوي وان المادة والموت هما الحياة المندثرة اوهما الشعر الذي لم ينشد ، ادركنا معنى هـذا الضياء الخفي الذي يغشى قصيدة مالارميه البيضاء بياض الثلج والذي يبين لنا كيف بقي طير التم مجمداً في صقيع الشتاء ولم يستطع أن ينجو منه .. « فالاحتضار الابيض » و « البحيرة القاسية » و « الشتاء العقيم » و « التحلاق الذي لم ينطلق » ، كلها صور ورموز ثبتت ثبات كتلة الجليد وخلعت على القصيدة كآبة عميمة وكأنها نتجت عن كارثة كونية لايملك لها المرء دفعاً . فاكسبت القصيدة قسوة تزدري كل مقاومة مثل قسوة الصقيع . ولا يجرؤ الناقد على أن يمعن في عرض ملاحظاته التي قد تؤدي الى جعل تلك الايماآت العابرة صلبة عامية ، بينما يزداد وقعها في النفوس كلما ازدادت غموضاً . ولابد لنا من أن نبدي اسفنا على أن هذه الصورة الرمزية الاساسية للشاعرالذي تحطم في تحلاقه ، لم تستطع ان تعبر عن طيران التم وسقوطه بصرخات أشد تأثيراً من هذا الجليد المجازي الذي يجمد الطير في مكانه . كذلك لم يكن الاسلوب الرمزي موفقاً في موسيقى بعض الابيات التي لاترتاح اليها الاذن ، وفي بعض الصور التي لاتخلو من التكلف . وثمة عبارات بلغت من الغرابة حداً جعل ايقاع الوزن وجمال الصورة عاجزين عن أن يجدا لها مبرراً أو أن يسدا مسدها .

« شبح شده بياضه الناصع الى ذاك المكان »

لقد خلا هذا البيت الفرنسي من الموسيقى . ونفرت الاذن من سماعه .

وبانعدام اللحن الذي يستر غرابة اللفظ ، أدى هذا النثر المتصنع الى ايراد معنى تافهاً . والفن الذي لا يفتأ يجري وراء الصعوبة لا يلبث ان يتعب انتباه القاريء، بل يثير سخريته اذا هو خيّب ظنه . فيصبح لزاماً على موسيقى الابيات أن تستر عبارات سيئة التركيب ، وصوراً مبهمة ، وتراكيب عسيرة غير مألوفة . وهل استطاعت موسيقى هذه القصيدة أن تستبد بانتباهنا حتى تجعلنا نغفل زلاّتها؟

ثم انه ليس من السهل أن نشرح « التجاوب » الذي يثيره جرس الالفاظ في نفوس القراء . فلكل امرىء انطباعاته الخاصة في هذا الميدان . وباستطاعتنا مع ذلك أن نجاذف بملاحظة واحدة وهي أن الشاعر قد ألح طوال قصيدته على الرنة الحادة للحرف الفرنسي i الذي ندركه في جميع قوافي المنظومة ، وبخاصة في البيت الاخير الذي يتكرر فيه خمس مرات . فيحق لنا القول أن ملارميه قد علّق اهمية تعبيرية على هذا الحرف الصوتي . وان ترداده كان مقصوداً . على أنه ينبغي لهذا الحرف ،بلا ريب ، أن يدعم الصور البصرية الواردة في القصيدة . وهي صور تحمل لوناً واضحاً يفصح عنه تواتر الألفاظ التي تصف بياض الشتاء المتجمد . ولم يخلُ النص الافرنسي الا من كلمة « الثلج » بينما وردت في القصيدة مرادفاته جميعاً كالصقيع والجليد والاحتضار الابيض وطير التم . وفي كل من هذه المرادفات الفرنسية يظهر الحرف الصوتي i . أفلا يمكننا القول بأن نبرة هذا الحرف الحادة تثير في خاطرنا تغريد المزار في ليالي الصيف الحارة أكثر مما تبعث فيه صمت مناظر الثلج الكامدة ؟ ولنا أن نعتمد على رأي الشاعر رامبو فهو حجة في الموضوع . وقد اعلن في قصيدة له شهيرة حول الحروف الصوتية ان لون الحرف A أسود ، بينما الحرف E ابيض والحرف I أحمر ، والحرف U أخضر ، والحرف O أزرق ، إذ يقول :

« ! لون الارجوان ، لون الدم الملفوظ . هو ضحكة الشفاه الجميلة

ساعة الغضب أو ساعة النشرة والندم »

وها نحن قد ابتعدنا عن منظر الثلج . والثابت لدينا حقاً هو أن هناك تردداً كثيراً وآراء جذافاً في تلك « الاستجابات » بين الالوان والاصوات التي حدثنا عنها بودلير . ولا يعني قولنا هذا اننا ننكرها . كل مافي الامر اننا لانرى فيها تعبيراً طبيعياً . ومما لاشك فيه أن الطريقة الرمزية تتمتع بقيمة شعرية لامثيل لها بفضل قدرتها على الايحاء . الا ان الامور قد تكون اصلح حالا لو كان الشاعر اكثر حيطة وكان القاريء اكثر تساهلاً . اذ تزداد صعوبة الاسلوب حين يغدو الكلام متكلفاً وحين يضطرب الاتفاق حول معاني الاشارات اللغوية .

وقد بلغ شعر مالارميه الغاية القصوى في البحث عن التعبير . فجرس الكلمات وقيمتها الموسيقية وجميع إيحاآتها النفسية لم تستنفد كل الطاقات التي فكر الشاعر في استخدامها . ولئن كانت اللفظة صوتاً ، فانها ايضاً اشارة مكتوبة أو مطبوعة . انها حبر يخطه الكاتب على الورق . بل هي رسم يؤول الى احداث رمزية تنبعث من مجرد صف الحروف . ولقد روى لنا اتباع مالارميه بلهجة الذهول او الاعجاب ، كل حسب حرارة إيمانه ، ان استاذهم ، ساعة موته ، كان ينظم قصيدة لايتضوع منها عطر الشاعرية بواسطة الموسيقى او السحر اللفظي فحسب ، بل ايضاً بواسطة هيئة الكلمات وتسطيرها على القرطاس . فرأينا بعض الصفحات ترتب ترتيباً طباعياً يجعل القاريء يتأثر بايحاآت أجزائها الخالية وشكل فقراتها وميل سطورها . وهنا تتورط الرمزية وتفرط .

وتبسط للعيان ، وبشيء من التحدي ، طابعها المتكاثف . إذ لم تكن الكلمة في الأصل إشارة مكتوبة ، بل كانت صوتاً ملفوظاً . ولم تتدخل الكتابة إلا في سبيل نجدة الذاكرة حين تسهو . ولم يأخذ الناس بأسلوب الطباعـــة ، وهي الكتابة الآلية ، إلا من أجل مضاعفة الافادة من مزايا المخطوطات . ثم ان الألفاظ في ميدان الشعر قد حافظت على خاصتها الغنائية . فلايقرأ المرء أبياتاً - بل ولاعبارات نثرية - من غير ان يسمعها ذهنياً . فاذا سلمنا جدلاً بوجود فن خطي ، أو فن طباعي ، فانه يتصل فقط بالاشارة المكتوبة ، ولا شأن له باللفظة الغنائية . ولو ان الأبجدية بقيت أمينة على اصولها - وهي رسم الواقع - لأمكننا ، بعض الشيء ، ان نجد علاقة مابين شكل الكلمات وبين الصور التي تفصح عنها ، ولكان باستطاعة « الكاتب المصري » - الذي أفتنى تمثاله متحف اللوفر - اذا هو نظم الشعر في بلاط الفراعنة ، ان يتغنى بفصول السنة وتقلبات الليل والنهار مستخدماً التشابه بين حروفه الهيروغليفية وبين صورة الشمس والقمر . لكن حروفنـــا الراهنة اشارات إصطلاحية عاجزة بحد ذاتها عن كل إيحاء مرئي . وبوسع الشاعر رامبو ان يلصق لوناً خاصاً بكل من الحروف الصوتية الخمسة . ولعله تذكر في ذلك كتابامدرسيا إزدان بالصور الملونة . إلا ان رأيه هذا شخصي صرف . ولمّ لم يظهرنا على الوان الحروف الساكنة العشرين ؟ ان تلك الاشارات الرمزية التي استطعنا ان نتتبع تطوراتها عبر العصور ، تخفي عنا اصولها ولا تجعلنا نرى سبباً لتعليل رسمها الا سهولة نقشها على الحجر أو تدوينها على الورق . ثم ان توزيع السطور ، وشكلها المتوازي ، وخلو الصفحة في بعض اجزائهـــا ، وعلامات التنقيط ، وكل هذه التدابير التي نقوم بها لتكون الصفحة مرتبة ترتيباً منتظماً ، متناظراً ، منسجما ، لايضيف شيئاً يذكر الى قيمة النشيد الشعري . كذلك

لاتتضمن الكتابة المطبوعة أو المخطوطة تلك القدرة الايحائية الـــتي تتضمنها الكتابة الموسيقية وهي ترسم بعض الشيء مجرى اللحن وتدل على غنى الجوقـة وتبين الايقاع . وقد تشير بعض القصائد من تسطير ابياتها الى اللون الأدبي الذي تتصل به ، الا ان هذا التســطير لايؤدي الى تأثير عاطفي ولا يدل على الصور والأفـكار . والشعر الذي يمعن في الابتعاد عن ينبوعه الأول — وهو القلب الانساني — ليُعنى بأمور يهتم بها الخطّاط أو عامل المطبعة ، انما يدل على انحطاط وهرم . والـكاتب الذي يلتفت الى مثل هذه التفاصيل عندما يسعى وراء موسيقى الوزن والأسلوب الملائم ، انما يضل في مواضيـع تافهة حقيرة . ولاشك في ان هناك فناً للخط والطباعة كما يوجد فن للتجليد وفن لصف الكتب فوق رفوف المـكاتب . لكن ديزيسانت نفسه ،حتى في اوقات شططه السخيف ، لم يقل مطلقاً بان مختلف صناعات الكتاب قـــادرة على ان تتحول الى حدائق تنبت فيها الرموز وتثمر . والشاعر الذي يستغرق في شؤون تخص الطباعة ، يغفل وظيفته الأساسية وهي الغناء .

ويعتبر ستيفان مالارميه نهاية الطريق ـ وهو طريق غير نافذ ـ الذي سلكه التيار الأدبي منذ شينيه وشاتوبريان خاصة . وهما يقفان في بدايته . وكان الـكاتب الأخير ، وهو سيد النثر الشعري ، قد استحدث اسلوباً جرت عليه النزعة الغنائية عند الشعراء والكتّاب . وثبت هذا الاسلوب لمـــدة قرن من الزمان . ونحن يكفينا ، عقب ذلك المجهود الشاق الذي بذلته الرمزية لتحمل الـكلمات اكثر مما تطيق من المعاني ، ان نذكر عبـــارة لشاتوبريان حتى نتبين عقم طريقة مالارميه . وقد وردت هذه العبارة في خاتمة الرسالة التي بعث بها الى فونتان ، والتي اتينا على ذكرها سابقاً . وفيها صورة أخذت عن وصف فيرجيل

لنهر التيبر الذي تكسبه امطار الجبال لوناً وحلا . يقول شاتوبريان : « ولطالما تخيلت ، وانا أتأمل امواجه العكرة تسيل تحت سماء صافية ، حياة نشأت وسط الزوابع فليس يفيد النهر ان ينهي مجراه في ايام صحوة ، لأنه يبقى مصبوغاً بمياه العاصفة التي شابت ينبوعه ». بالبساطة الصورة ! وبالسمو ايقاع العبارة ! ففيها موسيقى عريضة ناعمة ترافق وصف منظر رائع وحياة عاطفية مثيرة . وماذا يستطيع احذق الشعراء ان يضيف الى سحرها ؟ ولنفرض الآن عبارة ، على طريقة مالارميه ، تدمج الصور والأفكار في كتلة لفظية مغلقة يراد ان يكون لها وقع الرمز ، كما في هذه الأبيات :

« موج النهر الذهبي وقد اثقلته العاصفة
بوحل جبال « الأبنان » التي حفرها ينبوعه
يمزج زرقة السماء بصفاء الآلهة .
ويذكر الساعة التي تألق فيها حبه الناشيء »

هذه الرباعية الضحلة خلت من الشاعرية ومن الغموض . إلا ان هذا لا يعنينا وغايتنا هنا هي دراسة الأسلوب . فالتشبيه الطبيعي الذي اتى بـه شاتوبريان غدا متكلفاً . وربما ادى هذا الجهد الشاق في سبيل نظمه كلمات جامعة الى احداث اسلوب شعري قوي الأثر . لكنه اسلوب شخصي غير مألوف . بينما كان نثر شاتوبريان يوضح الفكرة ببساطة تامة . ولا شك في ان الأدب خاضع لقانون التحول المستمر الذي لا يمكن تفاديه . لكننا نتساءل ما هو التقدم الذي احرزه القرن التاسع عشر بين اسلوب الكاتب الكبير الذي لجأ الى « المقارنه » التقليدية وبين اسلوب الرمزيه التي تعتمد على مبدأ التجاوب الخفي بين الصفات الحسية وبين قدرة اللفظ على الايحاء ؟

ونحن لايخامرنا الشك في صدق مالارميه وحسن نيته وجده الدائب. إلا اننا ، مع الاسف ، لا نشك ايضاً في انه فشل في محاولاته . فلم يعوزه الاخلاص الى الأدب ولا البيان ، ولعل سر اخفاقه الجائر كامن في عيب من عيوب النظرية التي قام عليها شعره .

• • •

كانت الرمزية اول من نادى بنظرية الأدب القائم بحد ذاته . وفيها تخلت لغة التخاطب والكتابة عن رسالتها التقليدية وهي ان تصل بين فكرين: الفكر الذي صدر عنه الشعر والفكر الذي تلقاه . فاصبح للكلمات قيمة خاصة مستقلة عن الافكار التي تفصح عنها . وغدا الكتاب ابداعاً مطلقاً وخاتمة لهذا الخلق المستمر الذي يشكل حياة الكون . ومن العبث حينئذٍ ان نجد علاقة بين الكتاب وبين مؤلفه . اذ ان القصيدة بعد نظمها وانفصالها عن صاحبها ، كما ينفصل الوليد عن والدته ، تحيا حياتها الفريدة على مر الزمن . فلا تعنينا مقاصد المؤلف ، بل تتقبل القصيدة جميع الشروح والتأويلات التي تثيرها في اذهان القراء اثناء وجودها .

وكيف تمّ لهذه النظرية ان تستقر وان يقبل عليها الناس ، وهي التي تناقض تناقضاً كبيراً الرسالة الأصلية التي وجد من اجلها الكلام والكتابة ؟ ألم يحدث ذلك بدافع مقارنة جديدة بين العمل الأدبي والعمل التشكيلي؟ فالبناء الأثري يتجرد عن صاحبه حتى اننا لانفكر بالعلاقة التي تربطه به . فيبقى متصلا بمادته وطريقة استخدامه ، معبراً عن مدنية ما وعصر من العصور ، لا عن آراء أحد الأفراد . أما النحت والرسم فانها يحملان ، بصورة اوضح ، طابع

العبقرية المبدعة . وهما يعربانِ لمن يحسن الاصغاء اليهما ، عن اسرار شخصية . لكنهما ، في علاقتهما مع الجمهور ، يقوّمانِ ويفسّران بغض النظر عن المقاصد الكامنة فيهما . ذلك لأن الانتاج الفني يبدو ماثلا للعيان وكأنه جزء من الطبيعة. فلا نستفسره عن مصدره . ولا يهتم زائر المتاحف بالفنانين ، مالم يكن متهناً التاريخ . بل يتجه انتباهه الى النموذج الذي اوحى بالعمل الفني اكثر من اتجاهه الى المؤلف حسب واقعية الصورة التي اخذت عن النموذج . ثم أن هناك تبايناً كبيراً بين الشيء المجسم الذي هو امامنا وبين الأفكار الخاطفة العابرة التي قد تصدر عنـــه . فنسمح لأنفسنا بالحكم عليه دون الرجوع الى استشارات والى ابحـــاث سابقة . ونقومه تقويـاً عفوياً ، كما نؤله تأويلاً شخصياً . فـلا يتراءى لنـا ان نستقريء الخواطر الـتي استلهمها المؤلف . ويتقبل الفنان تقبلاً حسناً كل مايوحي به عمله من شروح وتأويلات ، حتى تلك التي لم يتوقعها ، شريطة ان تنطوي على نية صادقة. وأخيراً ان لغة الاشكال تختلف عن لغة التخاطب اختلافاً يجعلها لاتتناقضان أبداً تناقضاً صريحا . ومن المتفق عليه ان جميـع هذه الملاحظات التي أوردناها تنطبق قطعاً على الفن الموسيقي .

وهكذا تنزع الرمزية الى اعتبـار الانتاج الأدبي مستقلا عن صاحبه استقلال الفنون . أو ليست الكلمات عندها صوراً وألحاناً ؟ وحقيقة الأمر ان الألفاظ لم تصبح كذلك إلا بسبب الجهد الذي يبذله الكاتب والمطاوعة التي يلقاها من القاريء . فهي لاتزال اشارات اصطلاحيـة لاتعبر في الأصل إلا عن مفاهيم وأفكار محددة تحديداً واضحاً . ولو كانت اللغة « كاملة » لما وجـدت إلا طريقة واحدة للافصاح عن الآراء . ولحالت دقة المفردات الصحيحة دون استعمال أساليب البلاغة أو الشعر أياً كان نوعها . ولا شـك في ان الرمزية قد

جردت الألفاظ من كل مضمون حقيقي فلم تحتفظ إلا بالتـأثيرات البصرية او السمعيه التي توحي بها . ولا شك أيضاً في انها استمدت طابعها الخيالى الحـالم الموسيقي الذي تريـد ان تطبعه في نفوسنا ، من خارج الواقع الحسي والشعور الواضح . ومع هذا ، ظلت الكلمات على حالها بعـــد استعمال طويل ، مرتبطة بمعنى لا تنفصل عنه . وذلك حتى تؤدي الرســـالة التي ألزمت بها . فلا يمكننا استخدامها إذا نحن بدأنا بتجريدها عن حقيقتها الصلبة . ويجوز للشاعر ان يعتمد على مبدأ « التجاوب » وان يحول النعوت من ميدان حسي الى آخر ، شريطة ان يبقى حذراً ، وان يتفهمه القاريء . إذ لا يرضى الناس بتلك النعوت المتشابكة مالم تدخل التفكهة والطرافة في الحديث . وكان هويزمانس أفضل من استخدم هذه التراكيب اللفظية المباغتة ، وهـذه التعابير المستعملة « بسهو متعمد » على حد قول فرلين . ولا يعترض الذوق السليم على صوره الناجحـة ، لأنها كانت تصدر عنه بلهجة غضوب . فنأت بها حدتها الغريبـــة عن التبذل والافراط المستهجن . فنحن ندرك عنـــد دورتال وديزيسانت ثرثرة هائلة أشبه برسم الكاريكاتور نتيجة توتر عصبي في معدتهما . والحقيقة ان هويزمانس مصور متطرف في واقعيته ، اقرب الى الفنان فان اوستاد الذي تتفجر رؤاه على طريقة فان غوغ .

ومهما يكن من أمر مالارميه . فانه لم يستهدف تلك الواقعية الحادة ولا ذلك الفن الملون المجسم بل كانت ألحانه ندباً من نوع رفيـع . وكانت صوره ، تحت غشاء من الضباب ، ثابتة ثبات الجليد . وقد لا تكون تلك الموضوعات الغامضة إلا « عذراً » تعلل به الشاعر لنظم قصائده . ولكن أياً كانت تفاهة الموضوع في الشعر ، فان مجرد انتقاء الكلمات كمادة للتعبير أو وسيلة له ، لابدّ وان يذكـّر الشاعر المهمل أنه يستخدم اللغة وأن في فكره شيئاً يريد الافصاح عنه

وبوسع عازف البيانو أن يجري أنامله على ملامس الآلة الموسيقية من غير أن يتبع نظاماً معيناً . وبوسع المصور أن ينوع الألوان من غير أن تقوده فكرة محددة. لكن الثرثرة الصرفة لا يمكنها أن تشير الا الى حالة من حالات الهذيان وللشعراء أن يعلنوا على الملأ أن أبياتهم لا تقيم وزناً للمعاني ، بيد أن اعجـــاب الجمهور المفرط لا يقبل بهذا الاهمال. ولذلك يتكالب المفسرون على النصوص المستعصية تكالب الذباب فوق نافذة مغلقة .

ان العلاقة بين الشعر وبين ما يجاوره من الفنون ـ كالموسيقى والتصوير ـ قد جرفته خارج حدوده . فاستقر في مقام غريب عنه ، واغفل خصائصه التي انفرد بها ، مهملاً الطابع الفكري للألفاظ ، مأخوذاً بسحر الموسيقى وانسجام الألوان . وفي المقابل ، رضي المصورون والموسيقيون بمعونة الأدب الذي اهتم بشرح الأعمال الفنية وتقويمها .لأن وقعها في النفوس لا يكون كاملاً ما لم نعمل فكرنا فيها ، وما لم نتناولها بالدراسة والتحليل . ولما كانت مـــادة الموسيقى والتصوير مستعصية على الوضوح العقلي وعلى التعبير اللغوي الذي يحورها بعض الشيء ، اكتفى النقد الفني بالمعاني التقريبية واستعمل « التجاوب » والمقارنات ، وكل العبارات التي تدخل الوهم في أذهاننا وترجع المتعة الموسيقية أو التصويرية الى موضوع أدبي وألفاظ بارعة . واصغى الموسيقيون والمصورون بأناة وصبر الى جميع تلك الشروح التي لم تخطر لهم مطلقاً .بل هم اعتادوا على هذه الشروح التي تمتدح صناعتهم وتضعها في اطار ميتافيزيقي عام . ثم توطدت في أوسـاط الهواة والنقد الرفيـع الفكرة القائلة بأن الانتاج الرائع ينفصل عن العبقرية التي تبدعه. ولما كانت هذه النظرية اطراء للفنانين ، طـاب لهم أن ينظروا الى مؤلفاتهم نظرة الأقارب المغمورين الى ولد لهم ذاع صيته بين الناس فاشتهروا

بفضله . وراحوا يتبنون أحياناً الأقوال التي ينسبها اليهم ناقد فني متهور .
والخلاصة فانه لايوجد مانع يمنع هذا التحالف بين الفنان وبين الناقد الذي يمتدحه ، ولو تدخل هذا الأخير تدخلاً مفرطاً في العمل الفني الذي يراد منا أن نعجب به . ولقد ارتضى التصوير والموسيقى تلك المداخلة التي ترقى بها الى أعلى درجات الجمال . فنتج عن ذلك الاعتقاد بان المؤلفين الآفذاذ انما يعملون بدافع من اللاشعور . وان النقد هو الذي يستخلص الفكرة العميقة التي هي جوهر الانتاج . على ان هذه الفكرة العميقة لم تستبد بذهن الفنان اثناء عمله ، كما لم تتبادر الى المشاهد الهاوي اثناء تأمله . وبعد ان يتم الانتاج الفني ويبتعد عن مؤلفه ، يحيا حياة مستقلة ويصبح بدوره مركز اشعاع ينعكس ضوؤه في النفوس انعكاساً متبايناً . فيكون بوسع الشروح الأدبية ان تشرد ماطاب لها الشرود عندما تتحدث عن الموسيقى والتصوير . إذ ما من تجاوب حقيقي صريح بين التعبير اللفظي وبين الحادث الموسيقي او التصويري . ومن تلك الفجوة التي تباعد بينهما تتسرب الى النقد جميع النزوات والأهواء . فتضفي على الروائع الفنية خيالات وعواطف تكسبها بهاء وسراً.
ثم امتد الاستقلال النقدي الى نطاق الشعر بعد ان صار مألوفاً في مجال الفنون . لكن الانتقال من القصيدة الى شرحها يبقى في صعيد واحد ، بمعنى ان اللفظ هنا يفسره لفظ مماثل . ولو أدت اللغة وظيفتها على وجه كامل فكانت دقيقة دقة حرفية ، وكان التكافؤ بين الشعور والتعبير متساوياً ، لبلغت أحكامنا وشروحنا امانة الترجمة الصادقة ، ولأستطاع نثر الناقد ان يجلو الشعر الغامض حتى يصبح شفافاً ! إلا ان هذا الشعر نفسه قد توشح بتعابير مشبوهة ، لكنها تصويرية . واعتمد على ألفاظ ملتبسة ، لكنها موسيقية . وأودع جوهر الفكرة في كلام

مبهم ، لكنه جميل . وبذلك تغيرت رسالة اللغة . وتبدلت الغاية من الادب . فيقبل الشاعر جميع مايقدمه النقد من شروح بل لعله يطلب الى مفسريه ان اوضحوا له هذا الذي أراد الافصاح عنه . وعلى كل حال تنكر القصيدة كل قرابة لها مع مؤلفها . وتتناسى الوشائج التي تربطها بنشأتها . وتترعرع في مخيلة القراء الذين تأثروا بما أصابوا فيها من لون وغناء . وعلى هذا النحو ، تضاء الأعمال الفنية الشهيرة في التاريخ بأضواء مختلفة على مر السنين ، وقد حجبت أصولها بسبب بعدها السحيق . فتغتني شيئاً فشيئاً بآراء الأجيال المتعاقبة. لكنه يبقى من المستغرب حقاً ان يتوصل الشعر الحديث الذي ينظمه شاعر حي ، الى اسر القاريء بألغاز مثيرة بمتعه وإسلوب مغلق وألفاظ استعملت في غير معانيها المألوفة وكأنها من قبيل الأحجيات .

وهنا ايضاً يخيل الينا ان مرضاً من أمراض التصوير قد انتقل الى الشعر عن طريق العدوى . ففي اواخر القرن التاسع عشر لم يتجدد فن الرسم ، ابان تطوره المستمر ، إلا بتضحيته الكنوز التي جمعتها المدارس على ترادف الأحقاب وتناقلها التعليم الذي كان ضنيناً بها . فطرحت الموضوعات التاريخية جانباً . وبتأثير النزعة الواقعية اغفل الفنانون الروح الشاعرية . فحل النسخ عن الطبيعة محل الأبداع . ثم اقدم المصورون على تضحيات اجل واخطر كالمنظور والتعميم وصحة الرسم وكل ما يشكل قواعد الفن وبيانه .

ولم يبق على اللوحات إلا تركيب الألوان واثرها المتبادل ، اشبه بتلك البقع التي فرشت على صفحة المعاجين المشوشة والتي تفتن العين لحظة . وبعد ان تخلى التصوير عن جميع ما ضحى بـه ، راح يكتفي بذاته ويعلل النفس بالموضوعات التزيينية التي تعوض عن خسارته في القيمة التعبيرية . وقال النقاد في

اللوحات الجديدة انها اشبه بالزجاج الملون أو السجاد أو الصناديق الموشاة بالمينا أو الفسيفساء أو الصحون الفارسية أو المحارات الخ ... وفي الحقيقة ، لم يكن هذا المديح إلا تجريحاً . فمن الجلي الواضح ان اللوحة لا يمكنها ان تكون إلا زجاجاً ملوناً عاتماً ، او قطعة من المينا قاتمة ، أو سجادة ذات ألوان صارخة ، او فسيفساء وحلة ، أو محارة لا رونق فيها ولا حياة . ذلك لأن فتنة المادة الأولية هي التي تسبب جمال هذه الصناعات التزيينية النادرة اكثر من الطلاء الذي يعلوها . وضوء المحيط هو الذي يجعل لون القواقع متألقاً . وقد خلا التصوير الزيتي من كل مادة ثمينة فهو يتألف من املاح كيميائية فجة مبتذلة . لكن له ميزة واحدة تمنحه الأفضلية على سائر الأصباغ الأخرى ، وهي قدرتـــه على محاكاة جميع الأجسام وتقليـده لجميع الظواهر وتعبيره عن الطبيعة والأفكار . فاذا تخلى المصور عن هذه الميزة ، هبط بصناعته ، واعرض عن هذا الامتياز الرفيع ليقنع بتأثيرات مادية تبذه فيها مهن أخرى ادنى منه .

كذلك طالب الشعر في استرداد حقوقه في الموسيقى واغفل في المقابل الرسالة الأولى للغة وهي التعبير عن الأفكار . والواقع ان اروع قصائد مالارميه لا تملك إلا موسيقى ضحلة . وان تخليـــه عن المزايا الطبيعية للتعبير اللفظي لم يعوضه ذاك الايقاع الضعيف في بعض أبياته ، وتلك الموسيقى الخفية التي تتطلب لادراكها كثيراً من الصبر ومن حسن الطوية . وبعد ان ينهل المرء مباشرة من ينبوع الالحان الحقيقية الدافقة ، فانه لا يرضى بمثل هذا البديل التافه إلا بشق الانفس . وهو يود لو اهتزت افكار الشاعر قليلا ، عزاء له في هـذه المعزوفة البائسة . لكنها لا تفعل ذلك . والشعر الصرف انما يبتغي التقاط بعض السنابل في حقل مجاور له ، مزدرياً الحصاد المشروع الذي ينبت في حقله الخاص .

ويبقى الفن الموسيقي غريبـاً عن الشعر ، رغم كل ماتدّعيه مدرسة مالارميه . لأن الشاعر لم يعد مغنياً يعزف على قيثـارته . ولا يطيب له ان يستولي الفن الموسيقي على قصائده ليرافقها بالحانه وغنائه علماً منه بان الايقاع الشعري الضعيف يزول في غمرة الآلات والنشيد الجارف ، وتضيع حينئذٍ مزايا تلك المادة الأولية التي يعمل بها الشاعر وهي الكلام المنظوم . وهكذا يبقى الشعر ، رغم كل ماقيل عنه ، لغة التخاطب والكتابة متصلاً بالمفاهيم المجردة . وهو يفقد فائدته الأساسية إذا ماتخلى عن رسالته .

وفيمَ التخلي عن خصائص تلك الاشارة اللفظية وهي الكلمة التي تثير في النفس ، على بساطتها ، دوياً غنياً ؟ انها مظهر من مظاهر التفكير نشأ في ضوء الشعور الذي هو بالنسبة الينا مركز الكون . وهي تســاير تحولات عالمنا المادي ومظاهر حياتنا العقلية التي لاحصر لها. وهي لغة العلوم والعواطف. تستطيع ان تصف الأعمال الفنية وتقلدها وتعبر عن الافكار والهواجس وتوحي بها . وتتعرض لجميع المواضيع فلا يغرب عنها شيء. وهنا تكمن ميزتها الكبرى على غيرها من وسائل التعبير . ثم يأتي الشاعر ويضحي بمثل هذا الغنى الفكري وبمثل هذه المرونة ليجعل اللفظة تؤدي عملاً موسيقياً تعجز عنه ! ونحن ندرك ان الشاعر الرومانسي قد يستبد به الاغراء الموسيقي فيثير الحماس بجرس الكلمات وايقاع الأبيات . وهو الذي خبر الأهواء العاصفة واستمتع بالأحلام الهادئة الرفيعة التي يسببها غناء الجوقة أو الموسيقى الناعمة . ولقد استنفد هوغو الطاقة الموسيقية في اللغة . وآخر قصيدة له في ديوانه « التأملات » وعنوانها « الى تلك التي بقيت في فرنسا » انما تقلد ، باندفاعها وحركتها المتصاعدة الهائلة ، ذالك الانطلاق الذي نجده في ختام سمفونيات بيتهوفن . لكن عبقرية هوغو الخارقة

بذلت مجهوداً عظيماً حتى اتى الشعر بتأثير موسيقي . وغـــالباً ماقنع اتباعه من جماعة الرمزيين ، مثل مالارميه ومدرسته ، بالحان اقل صخباً واقرب الى النفس تتردد بصوت خفيض وتتخللها عبارات يكسوها شيء من الغموض الحائر القلوب ، وتغشاها تلميحات مبهمة تدغدغ القاريء القلق بهدهدتها الساحرة .

ويقول الرمزيون : ان على القاريء المتمرس ان يعطي مضمونـاً من عنده للنشيد الشعري . فقد تخلت الكلمات قطعاً عن معناها الحقيقي . ووقتئذ يتساءل الأنسان لماذا يصر الشاعر على استدعائها واستخدامها في امر لم تكن مهيأة له. ثم ان البحث المتواصل عن خصائص جديدة لها ادى الى حرمانها من صفاتهـا الأساسية ومن وظيفتها التي انفردت بها ، ومن الهدف الذي وجدت من اجله . ولو قدمت لنا الرمزية روائع خالدات ، لبقي المرء مع ذلك حائراً في سـلامة هذا الفن المؤسس على التصنع والمفارقات .

وما من شك في أن عدوى الرمزية قد انتقلت الى التصوير . فالمصورون أيضاً ، في تقصيهم التأثيرات الجديدة ، حاولوا أكثر من مرة أن يتحرروا من الواقعية الحرفية وأن يطلبوا الينا السعي وراء معـــانٍ خفية مستترة خلف لوحات عادية . ثم توصلوا ، أمعاناً منهم في التجديد ، الى طرح كل هذا البنـاء الغني المتين ، والاستغناء عن قوانين صناعتهم ، كرصد الطبيعة رصداً صادقاً ، والأخذ بقواعد المنظور والتشريح ودقـــة الألوان وتوزيع الأضواء والظلال توزيعاً صحيحاً ، وكل ماجمعته تجارب الأجيال السابقة من ملاحظات نُقلت عن الواقع ، فتألفت منها عقيدة الفن الراسخة وتقـــاليد المدارس وقوانينها الجامعة واعلامها الكبار . ولسنا بحاجة الى تذكير القاريء بما توالى مؤخراً من أعمال فنية غريبة وليدة ذلك الأمعان في التجديد . وليس عجبـاً

أن تثير تلك الأعمال مشاعر الذهول في غالب الأحيان . وكانت علة وجودها ، على الضبط ، أن تبعث حالة الذهول هذه في النفوس . ويطول بنا المقام في تعداد أشهر هذه المعروضات التي تتبارى في التصنع والتكلف . ولم يعوزها أصحاب النظريات لتشجيع هؤلاء المتنافسين . فتوفرت لدينا بالتالي العبارات التي تصفهم والأسباب التي تبرر انتاجهم . وترجع هذه التمارين المفسدة للواقع ، في مجموعها ، الى مذهب واحد يدعى بالسريالي (أي مافوق الواقع).ويكفي هذا الاسم لتعريف النظرية . بمعنى أن الفن السريالي يشرف على الواقع من علٍ . وما من علاقة تصل لوحاته بمظاهر الوجود . بل هو لا يعتمد على الكون الذي خلق في ستة أيام . ولا يتمم عمل الخالق . انما يريد أن ينفصل انفصالا تاما عما سبقه من التصوير الواقعي زهاء نصف قرن ، مصمماً على تجاهل الطبيعة نفسها أي النموذج الذي استلهمته المدرسة الواقعية .

مثل هذا التعميم له خطورة الانتماء . فالفنان الذي يقف أمام لوحته وبيده ريشته وصفحة ألوانه ويعتزم أن يرسم ، كيفما اتفق ، صورة تخلو من كل شبه مع العالم المرئي ، انما يذكرنا بذاك الكاتب الذي يريد استخدام الكلمات في مؤلفاته لكنه يتجنب اعطاءها أي مضمون متفق عليه . ثم ان التصوير الزيتي ، منذ بضعة قرون ، قد أحدث شيئاً فشيئاً صناعة ساهمت فيها الكيمياء والهندسة وعلم الضوء والتشريح وكثير من المهن الأخرى التي لا تعادلها قيمة . كل ذلك في سبيل أن يزود الفنان بالوسائل التي تساعده على تصميم الصور تصميماً يجعلها قريبة من الواقع ، لتوحي بالأشكال الحية والأجسام الحقيقية . ويشير تاريخ هذا الفن ، في جميع فتراته ، الى أن الغاية الوحيدة التي سعى اليها هي اظهار الانسان ضمن الطبيعة التي تحيط بــــه . وعلى كل فنان يعمل بهذه الصناعة

ويفيد من أدواتها ، أن يقبل أيضاً رسالتها المتوارثة منذ قرون طويلة . فاذاهو أبى تقليد أشكال الطبيعة ومظاهرها اتخذ موقفاً لايقره العقل السليم . واذا امتنع عن محاكاة الجسد الحي وهيئة الأشياء وتوزيع النور ، ففيم استعماله ذلك المعجون الملون الممزوج بالزيت والذي لايُقصد منه سوى تمثيل الصفات المادية على أكمل وجه ؟ وإذا أمسك عن اظهار الحجوم ، فلم هذه الفرشاة التي صنعت خصيصاً من أجل دمج الألوان المتقاربة ؟ وإذا رفض تحديد الخطوط المحيطة بالأجسام ، فليمَ هذه الريشة المدببة ؟ وإذا اقلع عن جمع قطعة من الطبيعة يلم بها بصره ضمن تصميم واحد فليمَ يبسط لوحته على قماش تحتويه ساحة بصرنا ؟ وبكلمة موجزة ، إذا لم يقبل الفنان أن ينسخ العالم المرئي ،فليمَ يستعين بكل تلك الأدوات التي اوجدت لهذه الغاية ؟ وليس يكفيه أن يتجاهل القوانين الالهية والانسانية وأن يخرقها ، كالمنظور والتشريح ؛ أصول الرسم العديدة ، ليتحرر من تقاليد التصوير المتوارثة . بل ينبغي له أن يطرح كل هذه الوسائل التي وضعت ، على مر السنين ، في خدمة المصورين لتمثيل العالم المرئي . وهو إذ يستعملها متجاهلاً غايتها ،لاينتج إلا لوحات لاحقيقة لها لاهدف ولافائدة ولا جمال. وانئذ يتدخل اصحاب النظريات فيقولون ان السريالية لاتستهدف محاكاة الطبيعة لأن غرضها تزييني صرف . فهي تجعل التصوير اقرب الى صناعة السجاد، أو رسوم الزجاج ، أو المينا أو الأواني الخزفية . لكن التصوير الزيتي ، في الحقيقة ، عاجز عن مجاراة هذه التقنيات التزيينية ، كما لاتستطيع صناعة السجاد نسخ الواقع . وميزتها انها تكيّف واقعيتها وفق طبيعة الصوف الملون. ولم يمنعها ذلك من ان تتخذ نماذجها دائماً من التصوير المعاصر لها . كذلك ليس بوسع الزجاج ، نظراً الى شفوفه ، وبسبب الفواصل الرصاصية التقليدية التي تجزئه ،

ان يجعل اصباغه ورسومه ملائمة للألوان الحقيقية الدقيقة . وقد احترس ، في عهوده الذهبية ، من ان يضحي باشراقه الجميل في سبيل ادراك واقعية مستحيلة. وهو لم يتعمّد افساد الأشكال ، استناداً الى مبدأ مسبق . إذ لم يكن في الأصل سوى نسخة عن التصوير المرافق له . والأمر كذلك بالنسبة الى صناعة المينا التي تفرض على الواقعية مقتضيات مادتها الصعبة وحواجزها المعدنية . وهذه اللوحات التزيينية جميعاً ، انما تبذل قصارى جهدها في محاكاة نماذجها مستفيدة من التصوير السائد في عصرها . ونحن لا نتوقع من فن الرسم المعاصر ان يماثل صناعات قديمة ترهقهـــا تقنيات قاسية . ما الفائدة إذن من اساليب السريالية الملتوية ؟ انهـا تجعلنا نتحسر ، امام لوحة هجينة ، على نعومة الصوف وتألق الزجاج والمينا الشبيه بتألق الحجارة الكريمة . هذا الى ان المادة الأولية للتصوير الزيتي ليست ثمينة بحد ذاتها ولا تمنح الناظر اليها اي متعة حسية . ولذلك تصدمنـا اللوحات السريالية أو الوحشية المعروضة في منزل معاصر، وسط النقوش الخشبية والأقمشة النادرة ، كما لو كانت صفحة الوان قذرة . ولا يسترد التصوير الزيتي ميزته على المواد الثمينة الأخرى ما لم يتمكن الفنان من استخدام خاصته الأساسية وهي قدرته اللامتناهية على محاكاة مظاهر الكون . وحينئذٍ تنبعث منه روح شاعرية لا مثيل لها ، إذ يعكس الواقع في مرآة العقل . ولا يجوز لنا ان نقارنه بنموذجه الحقيقي ، لأن لهذه الحقيقة ايضاً اشراقها وطعمها الخاص . لكنها مصنوعة من مادة اولية لم يعالجها الفكر الأنساني .

لا يستطيع الفن ان يؤدي رسالته ما لم يبق ضمن منطق تقنيته وما لم يستجب لمقتضيات مادته . فقد ارادت المدرسة الرمزية ان تتصرف بالألفاظ كما لو كانت الحاناً موسيقية أو بقعاً لونية . كذلك ارادت ان تكون القصيدة

عملاً متناسقاً متيناً يستعصي على التحليل ويحدث في النفس انطباعاً كلياً معيناً . لكنها ارغمت الكلمات على الأفصاح عن امور يفصح عنها الكمان والمرمر واللون افصاحاً مشرقاً قوياً مثيراً يعجز عنه كل صوت ملفوظ . وذلك لأن للمفردات رنيناً رديئاً وموسيقى ضعيفة . فلا تقوى على ايحاء الاشكال ، ولا التعبير عن الالوان . فيقتصر الشاعر الرمزي على استدعاء واستثـــارة الذكريات الواضحة بعض الشيء في ذهن القاريء . ويتدخل في هـذا التلميح كل شيء ، ما عدا الفكرة التي هي روح الكلمة . والفن الادبي الذي تتجرد فيه الالفاظ عن معانيها الحقيقية ضرب من المفارقات لايكون قابلا للبقـاء ، شأنه شأن التصوير الزيتي الذي يتجاهل الحقيقة المرئية . ولا بد من معجزة تصهر قوانين الطبيعة والعقل . والمعجزات في الفن هي الروائع . ولهذا السبب لاتستطيع سريالية المصورين ولا رمزية الشعراء ان تفرض ذاتها على الناس إلا بالأعمـال الرائعة التي وعدت بها .

الفهرس

الفصل الأول – الألفاظ والصور **الصفحة**

الفصل الثاني – علم الآثار والملحمة

الموضوع	الصفحة
ينقب في ساحة روما عن اصول تاريخ المدينة.	
٢ ـ نشيد الصحراء ـ حجارة مقاطعة بروتاني .	٦٩

الفصل الثالث ـ التشكيل والأدب

الموضوع	الصفحة

الفصل السادس ـ دمج الألوان الأدبية والفنية

تصويب

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٩	٨	ارتاطه	ارتباطه
١٨	١٢	قانه	فانه
٣٦	٥	ويحوز	ويجوز
٤٩	٣	غت	تمت
٥٠	٨	المناطر	المناظر
٦٣	١٢	ايناس	انياس
٦٣	١٨	ايناس	انياس
٦٤	٦	ايناس	انياس
٦٥	٤	بايناس	بانياس
٦٥	١٩	ريموس	روموس
٦٦	١١	تيث ـ ليف	تيت ـ ليف
٦٧	٢٠	ايناس	انياس
٧٣	٢١	حيت	حيث
٧٩	٦	ايناس	انياس
٧٩	١٢	ـ	به
٨٢	٢٠	نحث	نحت
٨٣	١١	هوبلغوث	هويلغوت

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٨٣	١٣	هويلغوث	هويلغوت
٨٤	١٣	الفسية	النفسية
٩٤	٢١	للمسيحبة	للمسيحية
٩٥	٤	التأثير	التأثير
٩٦	٨	أكتر	أكثر
١٠٠	١١	فادا	فاذا
١٠٣	١٨	بوليفنوت	بوليغنوت
١٠٣	٢٠	مستوحة	مستوحاة
١٠٤	١٠	وصلأ	وصلًا
١١٠	٣	نصف	تصف
١١٢	١٣	فني	فاني
١٢٥	٨	ايناس	انياس
١٢٦	٢١	ايناس	انياس
١٤٠	٢١	نحاولان	تحاولان
١٤٧	١	فال	قال
١٤٧	٩	بروراً	بروزاً
١٦٢	١٧	الحدارية	الجدارية
١٧١	١٧	انحيل	انجيل
١٧٢	١٠	الحادثة	الحادثة
١٨٣	٢١	المعووفة	المعروفة

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١٨٧	١٣	حافطت	حافظت
١٩٨	٧	عثو	عشر
١٩٨	١٧	في	الى
٢٠١	١٣	ودلك	وذلك
٢١٥	٦	اللحطة	اللحظة
٢١٨	١٦	لأدبية	الأدبية
٢٤٢	٣	الرومانيسة	الرومانسية
٢٤٣	٨	بتجميد	بتمجيد
٢٧٧	١٢	كانب	كاتب
٢٧٨	٤	وذا	واذا
٢٨٣	١٥	الشاجب	الشاحب
٢٩٠	٢٠	رالحيوانات	والحيوانات
٢٩٧	٢	راوئي	روائي
٣٠٧	١١	تتنقص	تتناقص
٣٢٣	٣	ايوضحوا	يوضحوا
٣٢٣	٩	بألغز	بألغاز

٢٠٠/٨/٩٦٥

مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي

دمشق

Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationle

L'art et la Littérature

par

Louis Hourticq

Traduit en Arabe par

Dr. Badr - ed - dine Kassem Rifaï

Damas 1965



مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي
دمشق ١٩٦٥

السعر : ٣٥٠ ق . س